الشارقة الثقافيّة

نافذة الثقافة العربية
تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة بالشارقة
السنة الخامسة - العدد الواحد والخمسون - يناير ٢٠٢١م

النقد الأدبي
بين الصحافة والبحث الأكاديمي

شاكر الفحام
اللغة العربية رهان الأمة ومستقبلها



العلوم عند العرب
صناعة العطور

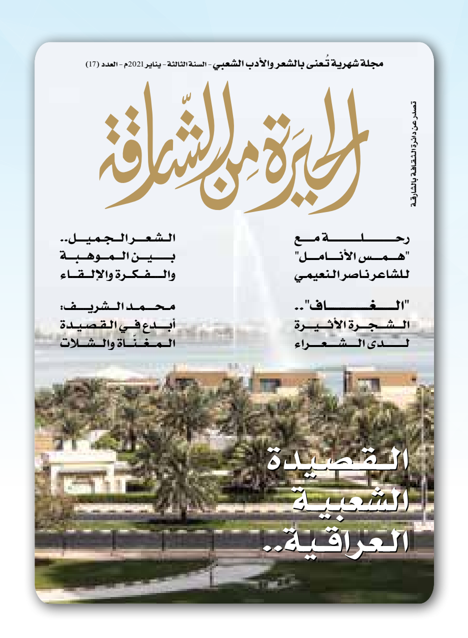
أرواد..
جزيرة الأحلام والأرجوان

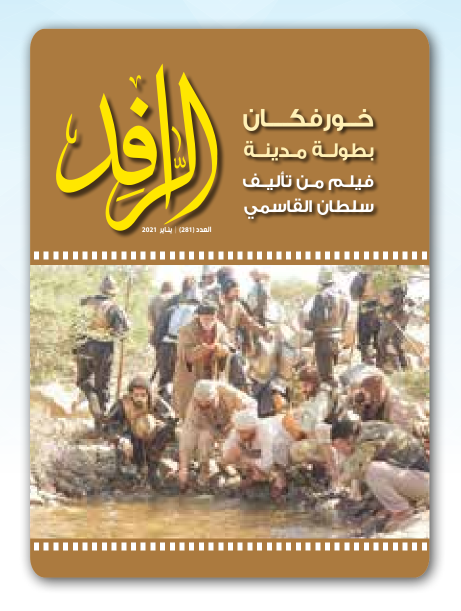
سعيد الكفراوي
كبير الحكائين العرب

إسماعيل صبري
معلم الشعراء وأميرهم



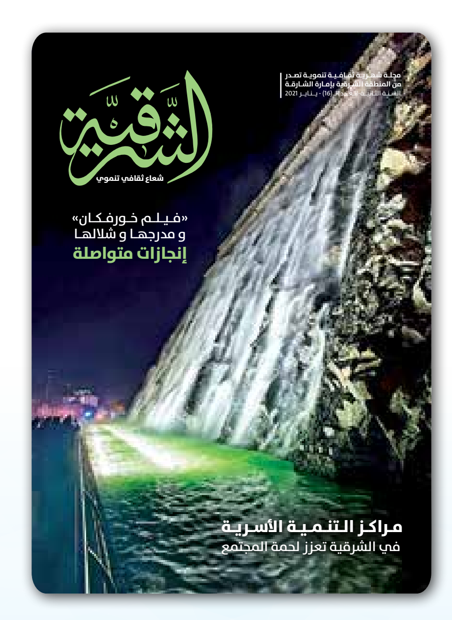
مجلات دائرة الثقافة
عدد يناير 2021













ص.ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة

هاتف: 5123333 6 971+ برّاق: 5123303 6 971+

البريد الإلكتروني: sdc@sdc.gov.ae - الموقع الإلكتروني: www.sdc.gov.ae

sharjahculture

عالمية اللغة العربية

يصادف اليوم العالمي للغة العربية الثامن عشر من ديسمبر من كل عام، حيث صدر قرار الجمعية العامة للأمم المتحدة رقم (٣١٩٠)، الذي أعلنت فيه أن اللغة العربية أصبحت لغة رسمية في العالم ولغة عمل في الأمم المتحدة، بعد اقتراح قدمته دولتا المغرب والسعودية في الدورة (١٩٠)، في العام ١٩٧٣م، ومنذ ذلك اليوم والوطن العربي يحتفل باليوم العالمي للغة العربية.

لقد نظم العرب منذ سنين طويلة أعظم القصائد ودونوا مخطوطات أثرية تاريخية وعلمية وأدبية، أكدت أن هذه اللغة ضاربة الجذور في عمق التاريخ، وتكمن أهمية هذه اللغة في أن الله تعالى اختار العرب دون غيرهم، فأنزل عليهم القرآن الكريم بلغة عربية، إشارة إلى تكريم هذه اللغة؛ فكانت دلالة إضافية لأهميتها، فالعربية اسم مشتق من الإعراب عن الشيء، أي الإفصاح عنه، وهكذا فهي تعني من حيث الاشتقاق لغة الفصاحة.

إن دور اللغة العربية منذ نشوئها وحتى اليوم، لم يقتصر على إنتاج الأدب

المخطوطات الأثرية التاريخية والعلمية أكدت أن هذه اللغة ضاربة الجذور في عمق التاريخ

والتاريخ وكتب العلوم التي شهدها العرب ما بين القرنين الثاني والرابع الهجريين في حواضر بغداد ودمشق والقاهرة والأندلس، بل أسهمت في نقل العلوم والمعارف الرومانية واليونانية إلى أوروبا، فكانت صلة الوصل من حضارة إلى حضارة تاريخياً وثقافياً وأدبياً.

وتعد اللغة العربية إحدى أكثر اللغات انتشاراً في العالم، حيث يتحدث بها ما يقرب من نصف مليار شخص، يتوزعون بشكل أساسي في أقطار الوطن العربي، إضافة إلى بعض المناطق الجغرافية المجاورة، إذ لم تتأثر اللغة العربية باللغات المجاورة كثيراً، برغم الاختلاط بين العرب والشعوب الأخرى، خاصة خلال الفتوحات الإسلامية، حيث بقيت قواعد اللغة العربية كما هي، لا بل امتد تأثيرها كمفردات وبُنى لغوية إلى الكثير من اللغات الأخرى، فقد كانت اللغة العربية عند الشعوب المسلمة من غير العرب أداة لتعلم علوم الشريعة الإسلامية، فأصبحت أحد عوامل انتشار هذه اللغة.

وقد أخذت دولة الإمارات على عاتقها مهمة قيادة الجهود والمبادرات، من أجل المحافظة على اللغة والهوية العربية، والنهوض الحقيقي بها على مختلف المستويات الاقتصادية والاجتماعية والمعرفية، وتكريس مكانتها في المجتمع الإماراتي، وتزامناً مع الاحتفاء باليوم العالمي للغة العربية، تشارك دولة الإمارات العربية في الاحتفال بهذا اليوم الذي يصادف ١٨ ديسمبر من كل عام.

وكانت إمارة الشارقة، ومن خلال رؤية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي سباقة إلى تعزيز اللغة العربية، واستخدامها في كل المجالات العلمية والأدبية والاجتماعية، لأنها قادرة على التفاعل والتكيف مع مختلف العلوم والحضارات.

لقد جاءت مبادرات صاحب السمو حاكم الشارقة لدعم اللغة العربية تعزيزاً لمكانتها الكبيرة التي حظيت بها عبر قرون، وتتويجاً للجهود التي بذلت من أجل إعلاء شأن العربية. يقول سموه: (إن اللغة العربية أرقى اللغات وأسماها، وزادها طيبة وعذوبة أن القرآن يتلى بها)، فكان إطلاق مجمع اللغة العربية في (شارقة الثقافة)، وإصدار (المعجم التاريخي) للغة العربية على رأس حزمة من المبادرات والإنجازات الكثيرة التي أطلقها سموه في إطار اهتمامه وحرصه على اللغة العربية.

إن الاحتفاء باليوم العالمي للغة العربية في الشارقة، يتجاوز الشكل إلى المضمون، ما يؤكد ريادة إمارة الشارقة للحركة الثقافية في الدولة، وأن الاهتمام باللغة العربية تحول إلى مشاريع ثقافية مستدامة تصب في مشروع الدكتور سلطان القاسمي الثقافي، الذي ينطلق من فكرة وحدة الثقافة العربية.

قيمة الاشتراك السنوي

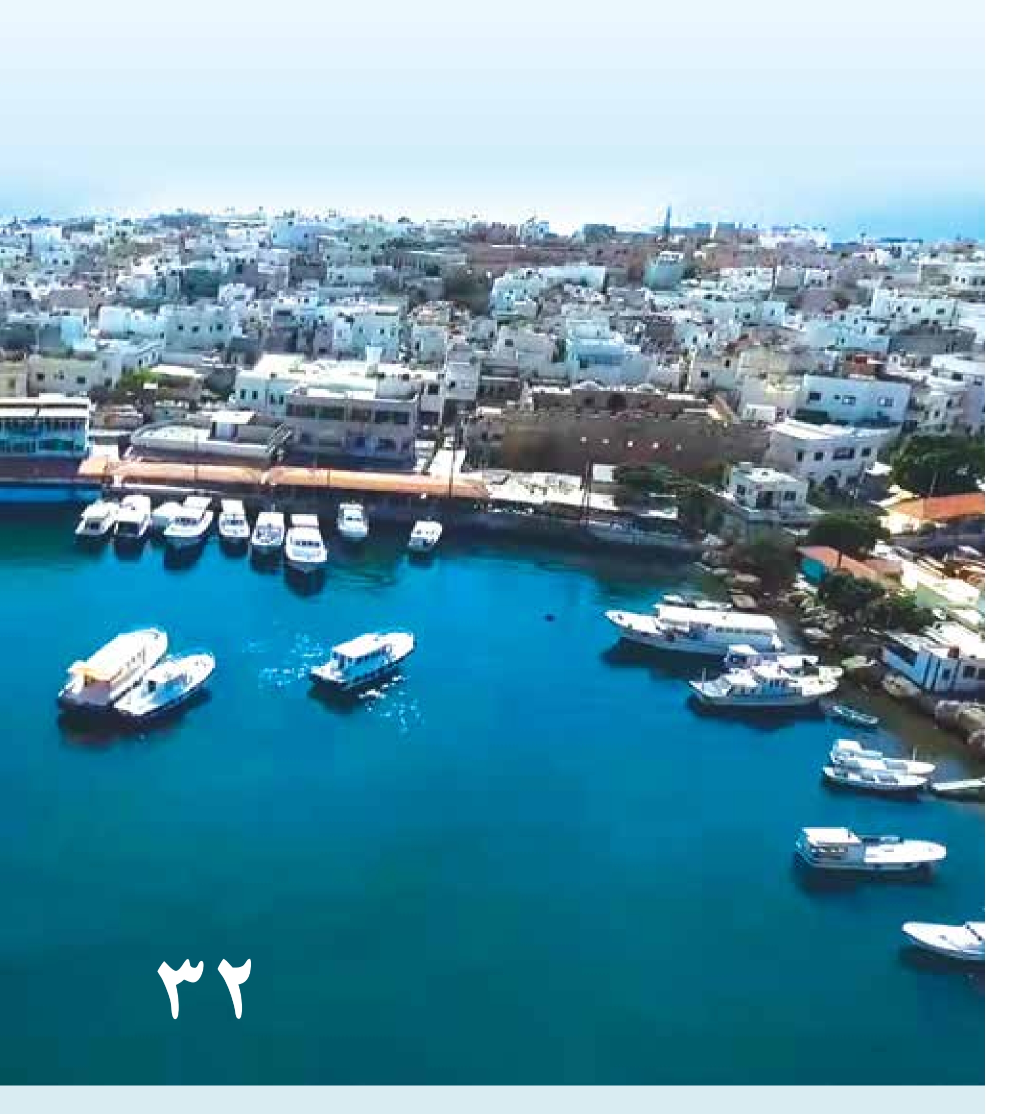
داخل الإمارات العربية المتحدة

	التسليم المباشر	بالبريد
الأفراد	١٠٠ درهم	١٥٠ درهماً
المؤسسات	١٢٠ درهماً	١٧٠ درهماً

خارج الإمارات العربية المتحدة

شامل رسوم البريد

دول الخليج	٦٠٠ درهم
الدول العربية الأخرى	٦٥٠ درهماً
دول الاتحاد الأوروبي	٢٨٠ يورو
الولايات المتحدة	٣٠٠ دولار
كندا وأستراليا	٣٥٠ دولاراً



٣٢

من معالم جزيرة أرواد

تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة - الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
السنة الخامسة - العدد الواحد والخمسون - يناير ٢٠٢١ م

الشارقة الثقافية
نافذة الثقافة العربية

الأسعار

الإمارات	١٠ دراهم
السعودية	١٠ ريالات
عمان	ريال
البحرين	دينار
العراق	٢٥٠٠ دينار
الكويت	دينار
اليمن	٤٠٠ ريال
مصر	١٠ جنيهات
السودان	٢٠ جنيهاً
سوريا	٤٠٠ ليرة سورية
لبنان	دولاران
الأردن	ديناران
الجزائر	دولاران
المغرب	١٥ درهماً
تونس	٤ دنانير
المملكة المتحدة	٣ جنيهات إسترلينية
دول الإتحاد الأوربي	٤ يورو
الولايات المتحدة	٤ دولارات
كندا وأستراليا	٥ دولارات

فكر ورؤى

أمكنة وشواهد

إبداعات

أدب وأدباء

فن.وتر .ريشة

تحت دائرة الضوء

رسوم العدد للفنانين:

نبيل السنباطي - د. جهاد العامري

جمال عقل - مهاب لبيب

توزع في جميع إمارات ومدن الدولة

للاستفسار الرقم المجاني: 8002220



هنريك إبسن.. رائد الواقعية المسرحية

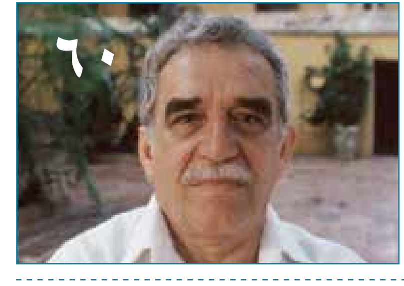
يعد النرويجي هنريك إبسن (١٨٢٨-١٩٠٦م) الكاتب المسرحي الذي يلقب بأبي المسرح الحديث، ومن أهم كتاب المسرح على مر التاريخ...



أمين يوسف غراب.. علامة فارقة في تاريخ الأدب

أمين يوسف غراب، من أشهر الروائيين وكتّاب القصة، فهو صاحب أسلوب أدبي مبهر وجذاب...





ماركيز يفرق بين العيش والحياة

(الحياة ليست ما يعيشه أحدنا .. وإنما هي ما يتذكره، وكيف يتذكره؛ ليرويه) بهذه الكلمات افتتح ماركيز سيرته (عشتُ لأروي)...

وكلاء التوزيع

الإمـــارات: شركة توزيع، الرقم المجاني ٨٠٠٢٢٢٠ السعودية: الشركة الوطنية للتوزيع -الرياض - هاتف: ٠٠٩٦٦١١٤٨٧١٤١٤، الكويت: المجموعة الإعلامية العالمية - الكويت - هاتف:٠٠٩٦٥٢٤٨٢٦٨٢١، سلطنة عُمان: المتحدة لخدمة وسائل الإعلام - مسقط - هاتف: ٠٠٩٦٨٢٤٧٠٠٨٩٥، البحرين: مؤسسة الأيام للنشر - المنامة - هاتف: ٠٠٩٧٣١٧٦١٧٧٣٣، مصر: مؤسسة الأهرام للتوزيع - القاهرة - هاتف: ٠٠٢٠٢٢٧٧٠٤٢٩٣، لبنان: شركة نعنوع والأوائل لتوزيع الصحف - هاتف: ٠٠٩٦١١٦٦٦٣١٤،الأردن: وكالة التوزيع الأردنية - عمّان - هاتف: ٠٠٩٦٢٦٥٣٥٨٨٥٥، المغرب: سوشبرس للتوزيع - الدار البيضاء - هاتف: ٠٠٢١٢٥٢٢٥٨٩١٢١، تونس: الشركة التونسية للصحافة - تونس - هاتف: ٠٠٢١٦٧١٣٢٢٤٩٩

عناوين المجلة: الإمارات العربية المتحدة - الشارقة - الليّة - دائرة الثقافة

ص ب: ٥١١٩ الشارقة هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٣٣٣+ برّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٣٠٣+

shj.althaqafiya@gmail.com www.alshariqa-althaqafiya.ae

التوزيع والإعلانات

هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٢٦٣+ برّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٢٥٩+ k.siddig@sdc.gov.ae

علماء العرب يحيُونها بتراكيبهم الكيميائية

صناعة العطور

حياة مترفة ووله بالشذا الفوّاح

يقظان مصطفى

من أين جاءت هاتيك الرائحة؟ أمن زهرة ياسمين أم فل؟ أم من عشبة غار ورائحة طل؟! أهي الكيمياء تنافس الفيزياء فتخترق الزمن بتركيبة تسمى عطراً؟! وكيف للرائحة المتهادية في الأجواء أن تُحبس في زجاجة كأنها مارد المصباح؟!

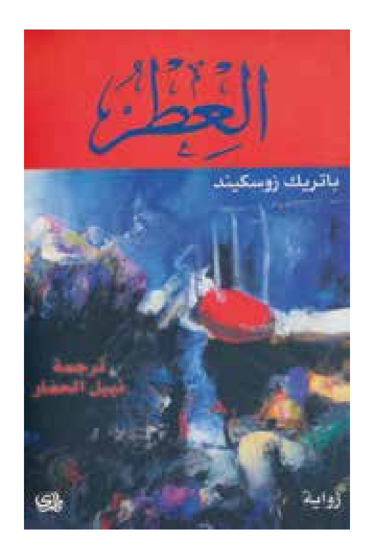




البخور كان أول أشكال العطر، اكتشفه قدماء العراقيين في حضارة ما بين النهرين، وعرف عنهم فرك أجسامهم بسائل معطر يصنعونه من نقع الأخشاب العطرية في خليط من الماء والزيت.. ووصلت العناية بالعطر حد الهوس في الحضارة الرومانية بتعطير الأرضيات والجدران والخيول، والكلاب.. واستخدام النوافير التي تخرج الماء المعطر في الحفلات.

لكن يسجل التاريخ للعرب الريادة في الاشتغال بالعطر؛ بحثاً وتجريباً وصناعةً، لدرجة أن تلك المعلومات والتفاصيل المتعلقة بأوصاف العطور، ومراكز إنتاجها في شبه الجزيرة العربية، استهوت المؤرخين والرحالة اليونان والرومان. ومما ضمّنه هيرودوت في (تاريخه)، أن بلاد العرب كانت تفوح بالعطور والأطياب: المسك والعنبر والعود والصندل.

ووصف الرحالة (أغاترشيد) (١٠٠ ق.م) سواحل جنوبي الجزيرة العربية بأنها (عَبِقة برائحة البخور وتبعث في الزائر إحساساً لا يوصف من المتعة وانشراح النفس). كانت سفن العرب تغادر ميناء عدن باتجاه الهند لإحضار البهارات والعطورات والأعشاب الطبية من جزر الشرق الأقصى، ثم تعود أدراجها للقاء القوافل العربية التي تُحَمَّل بالبضائع المستوردة والبخور العربي لتنقله براً إلى ميناء غزة على (طريق البخور)/ (طريق الحرير)، ومنها رحلتا الشتاء والصيف اللتان دأبت قريش على القيام بهما سنوياً.. ثم من غزة إلى بلدان حوض البحر الأبيض المتوسط. لم تكن قائمة البضائع التي يتاجر



حضارة ما بين النهرين اكتشفت أول أشكال العطر




أعشاب مستخدمة في صناعة العطور

بها العرب قديماً طويلة، لكنها كانت تشتمل على سلع للرفاهية، مثل: الحرير، والثياب الأرجوانية، والأبنوس، والزعفران وخشب الصندل والقرفة..

أذِن القرن التاسع الميلادي ببدء تجارة واسعة للعطور عبر العالم الإسلامي بعد اتساع رقعة الدولة العربية العباسية، وكثرة مواردها، وتنوع أراضيها، وبعد انتشار حياة الدَّعة والترف؛ فانتشرت أسواقه وكثر صنّاعه، وتعددت أنواعه. صارت مهنة العطارة من المهن الرفيعة التي يمتهنها علية القوم، ويصرفون من وقتهم الثمين مساحة لتركيب عطورات يتفاخرون بتوليفاتها، وأم الخليفة المقتدر صنعت بنفسها ما تتطيب به؛ هذا ما دفع الكيميائيين العرب إلى تطوير آليات أقل تكلفة لإنتاج الكميات الكبيرة من العطور.

ولعل أقدم مصادر استخراج العطور عند العرب وأشهرها (عطر الورد)، وأشهرهُ ورد الطائف، وأزهار الياسمين والبنفسج والفل وزهر الليمون، وخشب الأرز وخشب الصندل، وأوراق النعناع والغرنوق والخزامى، وجذور الزنجبيل والسوسن. ومنذ أكثر من ألف عام، كان العرب أول من استخدم تاج الزهرة لاستخراج ماء الزهور العطري والاستشفائي؛ باستقصار تيجان الأزهار مع الماء، عبر وضع رقائق زجاج في إطارات خشبية تغلف بدهن نقي وتغطى بتيجان الأزهار مكدسة الواحدة فوق الأخرى.. إلى أن يمتص الدهنُ النقي الكميةَ المطلوبة من العطر.

في القرن التاسع الميلادي، كتب فيلسوف العرب والكيميائي (الكندي) كتاب (كيمياء العطور) الذي تضمن أكثر من مئة وصفة للزيوت العطرية والمراهم والمياه العطرية، وأجرى تجارب مكثفة ناجحة لدمج عطور النباتات المختلفة مع مواد وخامات أخرى، باعتماد كيمياء التبلور والتبخير، آخذاً بالحسبان مقاديرها كي يتمكن الجهاز العصبيّ والحسيّ عند البشر من شمّها، وأضاف مواد تثبيت للروائح الأقل والأخف. قسّم الكندي مخطوطه (الترفق في العطر) إلى عشرة أبواب، أورد فيها كيفية تحضير ما يبلغ ١٠٩ أنواع من الطيب والعطر، ووصفات لمعدات صنع العطور. وفصّل فيه أهم المركبات من الأعشاب والنباتات والحيوانات والمعادن، وطرق مزجها واستخلاصها.

أما أبو الطب الحديث، ابن سينا، فتوصل لعملية استخراج الزيوت من الزهور عن طريق التقطير بالبخار، كما هو الإجراء الشائع اليوم، للحصول على مستخلص زيتي نقي ومركز ونظيف، وعليه أسس العلماء العرب صناعات

عطر الورد أقدم مصادر استخراج العطور عند العرب


تقنيات التقطير الحديثة

متميزة؛ مطورين معدات لاستخلاص العطور والزيوت الفوّاحة المتطايرة من النباتات والورود، مثل (الإنبيق).. ومنها صناعة (عطر الياسمين) وتصنيع الصّابون والشامبو وصبغات الشعر ومستحضرات التّجميل، ومزيلات رائحة العرق، وكريمات ما بعد الحلاقة، وزيوت الاستحمام.

لقد أسهم التفوق العربي في علمي الكيمياء والنبات في تطوير صناعة العطور، وبفضل جابر بن حيّان، تحسنت تقنيات التقطير والتبخير والترشيح إلى حد كبير؛ فحوّل عطور النباتات إلى بخار ثم جمعه في شكل ماء أو زيت.

ونتيجة لارتباط المنطقة العربية بالطيب؛ فقد اشتهرت أسواق كانت تبيعه وتصدره، ومنها (سوق عكاظ، وسوق صنعاء، وسوق هجر لتجارة العنبر ومسك دارين من الهند، وسوق عُمان التي بقي سوقها يقام في موسمه حتى (١٩٣هـ)، وسوق دبا الذي كان يعد منفذاً للبضائع العربية المتجهة للشرق الأقصى، وعرف بتجارة المسك، والعود، والقسط، والكافور، والزعفران).

وعندما بلغت تجارة العطور أوجها في العصر العباسي، أُنشئت لها أسواق خاصة كانت تسمى (أسواق العطارين)، ومن أشهرها سوق بغداد، وبلغ عدد أصناف العطور والعقاقير التي يستوردها ميناء البصرة (١٤٧٩) نوعاً.. وسوق العطارين في القاهرة، وسوق الشورجة في بغداد، وسوق بيروت، وسوق العطارين في البزورية في دمشق، وسوق العطارين في القدس.

ويذكر أن الخليفة العباسي المقتدر بالله، كان مسرفاً في اقتناء النفائس، وكان يملك خزائن من (الغالية) المعتق شديد التركيز. وفي عصر ازدهار الحضارة العربية الإسلامية في بلاد الأندلس؛ زمن تمجيد الحياة الطبيعية والحب والغناء والورد، رشّوا العطور في بيوتهم وقصورهم: عطر للصباح وعطر لما بعد الظهيرة وعطر للمساء والسهرة، ولم يكن هذا ترفاً بقدر ما كان أناقة في الذوق واحتفالاً بجماليات الحياة، وتهذيباً للعقل من خلال تهذيب حاسة الشم.

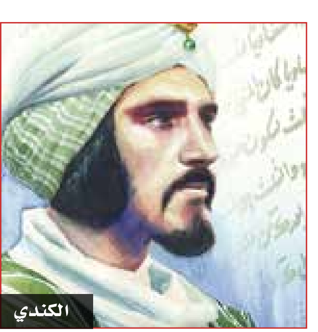
أدّى انتشار تركيب العطور إلى ازدهار صناعة القوارير والمباخر في كل من سوريا ومصر، وبلغت أوجها في الفترتين الأيوبية والمملوكية، فكانت قناني العطر تصنع من البلور الرقيق والشفاف وتزخرف بالذهب والميناء مصوِّرة طيوراً وزهوراً عليها.

في الحضارة العربية الإسلامية لم يترك الصانع الكيميائي العربي شاردة ولا واردة تتعلق بالأطياب إلا و درسها درساً عميقاً، وأفرد لها مساحات كبيرة في مؤلفاته الكيميائية والنباتية، ليتم تركيبها بالزيوت الطبيعية الأصلية.. ويعترف المستشرق (رينالدي) بأنه قد انتقلت إلى الأوروبيين أعشاب ونباتات طبية وعطرية كثيرة، وذكر (ليكرك) منها ما يزيد على الثمانين، بعضها مايزال بلفظه العربي.

ورثت أوروبا أغلب طرقها في استخلاص العطور عن العرب بعدما وصلها عن طريق فينيسيا الإيطالية؛ فخلال عصور النهضة، كانت العربة الملكية للملك لويس الخامس عشر تدهن كل صباح بالعطور، وأثاثه يدهن يومياً بالعطور، وملابسه تظل داخل إناء العطور لعدة أيام. أما نابوليون بونابرت؛ فقد استخدم (٦٠) زجاجة من عطر الياسمين المركز كل شهر، وفضّل المسك العربي الأصيل. وفي إنجلترا أدخل هنري الثامن والملكة إليزابيث الأولى صناعة العطور إلى بلدهما.

تسجل لوحة (صانع العطر) التي رسمها المستشرق النمساوي رودلف أرنست، استخلاص الزيت العطري من الورد الجوري، وفيها يجلس صانع العطر المغربي ليراقب مرحلة من مراحل صناعته بيدي فتاتين بجمال الورد. أما رواية (العطر) للروائي باتريك زوسكيند؛ فتظهر فلسفة مثيرة للرائحة: مدارات وأفلاك كتلك التي تحيط بنا في الفضاءات! كما جعلت رائحة المرأة في فيلم (عطر امرأة)، الأعمى آل باتشينو شخصاً يبصر بالأنف وتدله الرائحة.

هيرودوت


الكندي

ابن سينا


جابر بن حيان

بفضل جابر بن حيان تحسنت تقنيات التقطير والتبخير والترشيح

أسواق العطارين انتشرت مع التفوق الحضاري العربي الإسلامي



خوسيه ميغيل بويرتا

ابن طفيل وولادة الرواية الفلسفية

«رسالة حي بن يقظان» سرد خيالي برؤية واقعية

أن نلتفت مجدداً إلى (رسالة حي بن يقظان) لابن طفيل الغرناطي الأندلسي، يعني أن نعيد قطع الجسور الممتدة بين الألسنة والحضارات والمعتقدات والتي أنشئت ركائزها بصعوبة لتحقيق حلم تكوين إنسان مالك مصيره. فما يعتبر ثاني كتاب من الأدب العربي الكلاسيكي ذيوعاً في العالم بعد (ألف ليلة وليلة)، على حسب قول عبد الرحمن بدوي، والنص المؤسس للرواية الفلسفية في العالم، مازالت تكمن في صميمه أسئلة خليقة بالتفكير فيها. إن اتساق حبكة قصة متوحد في جزيرة مهجورة في عرض البحر منسوجة بمواد خرافية وواقعية، تتسلسل فيها التساؤلات البحثية والوجودية لبطل يصعد في سلّم المعرفة بمجرد فطرته، علاوة على الملاحظات التجريبية المكثفة لبعض الأحداث والآراء الفلسفية الخطرة المعالجة بكمّ لا بأس به من النسبية في الأحكام، استرعى بشدة اهتمام مفكري عهود النهضة والتنوير والحداثة شرقاً وغرباً. يبدو أن مشاركة قصة ابن طفيل في الفكر الغربي بدأ على يد بيكو ديلا ميراندولا (١٤٦٣-١٤٩٤م)، رشدي التوجه وأبي نزعة الأنسنة الأوروبية، والذي نسبت إليه ترجمة لاتينية مفقودة عن كتاب ابن طفيل أنجزت بالاستناد إلى ترجمة عبرية ضاعت هي الأخرى شرحها موسى النّربوني بالعبرية خلال إقامته في برشلونة في عام (١٣٧٠م). وتجدر الإشارة إلى أن هذا العالم كان مفسراً أيضاً لبعض أعمال ابن رشد، وابن سينا، والغزالي، وأرسطو، وأن كهنة ديانته نبذوه لرشديته وندائه إلى تبني الرأي الأساسي لرسالة ابن طفيل، ألا وهو نهج المنهج الفردي، بل والعصامي، لكسب المعرفة والتصرف بإرادة حرة. هناك توجد أيضاً قصة شعبية إسبانية مأخوذة عن رسالة ابن طفيل تدوولت في أجواء الموريسكيين في منطقة سرقسطة، شمال شرقي إسبانيا، ألهمت أحد أهم مؤلفات العصر الذهبي للأدب الإسباني، هي الرواية الفلسفية المعنونة (النَّقَّاد) لـ (غراثيان) التي صدرت في ثلاثة أجزاء بين (١٦٥١ و١٦٥٧م)، يعرض فيها المؤلف أفكاره المتشائمة حيال المجتمع البشري عبر قصة نجا بطل متعلم من الغرق في جزيرة معزولة، حيث التقى بمتوحد أمي علّمه الكلام، ثم أطلع هذا الأخير الشخص الجديد في الجزيرة على مغامرة ولادته في كهف ونشوئه تحت حماية حيوان أرضه حتى عرف جمال الطبيعة وضرورة وجود خالق لها، وهي المغامرة عينها التي عاشها بطل ابن طفيل. ومثلما يحدث في الأصل الأندلسي، سافر الرجلان العالِمان والفاضلان إلى بلاطات ملوك إسبانيا وفرنسا وإيطاليا بحثاً عن السعادة لكنهما لم يحصلا عليها حتى نهاية حياتهما وفي جزيرة الخلود، على منأى من كدر المجتمع. ولهذه الرواية أثر بالغ في مستهل النزعة الوجودية الألمانية، لا سيما لدى شوبنهاور ونيتشه اللذين أعجبا بهذه الرواية الإسبانية، لكن أكبر حافز لرواج (رسالة حي بن يقظان) كان بلا ريب الترجمة اللاتينية التي أصدرها Pococke في Oxford عام (١٦٧١م) مانحاً إياها عنوان (الفيلسوف العصامي)، وهو العنوان الذي سوف تشتهر به رسالة ابن طفيل، أولاً في أوساط عهد التنوير الإنجليزي، وثانياً في العالم برمته. بعد صدور ترجمة هولندية في عام (١٦٧٢م) وترجمتين إنجليزيتين أخريين في عامي (١٦٧٤ و١٦٨٦م)، ظهرت الترجمة الهولندية الثانية في عام (١٧٠١م)، وهي التي قام بها Bouwmeester، رفيق ومعاون لواحد من أكبر الفلاسفة المنورين Spinoza، الذي دعا، شأنه شأن ابن طفيل وابن رشد، إلى (حرية التفلسف)، وطرد لذلك من الجماعة اليهودية لمدينة أمستردام. ولنذكر هنا أن ابن طفيل وابن رشد أخضعا لإقامة جبرية في آخر مشوارهما بسعي من الفقهاء المتشبثين. في السنة (١٧٠٨م) صدرت ترجمة إنجليزية جديدة منجزة مباشرة عن اللغة العربية، وفي عامي (١٧٢٦ و١٧٨٣) (نشرت ترجمتان ألمانيتان قربتا نص ابن طفيل مباشرة من المفكرين المنورين الألمان. وكما هو معلوم، جعلت (جماعة الأصدقاء الدينية)، المعروفة باسم The Quaker، رسالة ابن طفيل مرجعاً أساسياً لهذا المذهب الذي أسسه في منتصف القرن ١٧ الإنجليزي George Fox، وهو الذي

تعرّض للسجن بتهمة المؤامرة ضد الكنيسة الأنجليكانية، والذي لايزال أتباعه نشطين في الولايات المتحدة في الوقت الراهن. أما عام (١٩٩٠م) فشهد صدور كل من الترجمة الفرنسية الشهيرة لـ Léon Gauthier وأول ترجمة إسبانية على يد Francisco Pons، التي ستليها الترجمة الإسبانية الثانية بقلم González Palencia في عام(١٩٣٤م). بعدئذٍ تعددت الترجمات (إلى اللغة الروسية في عام ١٩٢٠م، ثم الأردُو والفارسية، والخ) وإعادة الطبعات، بما فيها النشرة العربية الأولى التي صدرت في القاهرة في عام (١٨٨١م) تاركةً بصمتها في النهضة العربية، منذ ذلك الحين لم تتوقف النشرات المحققة والشعبية، وحتى للأطفال، بلغتها الأم وبلغات أخرى.

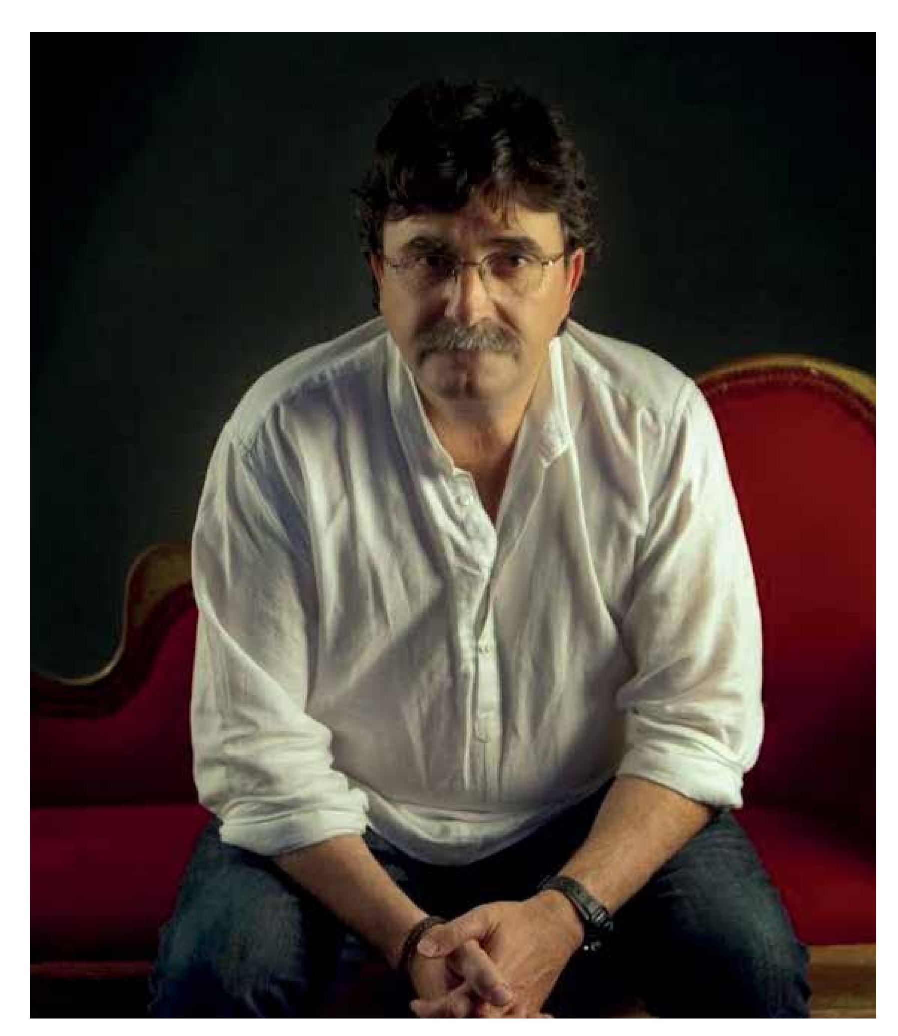
ولئن كانت ثمار رسالة ابن طفيل المقتطفة في هذا المضمار الثقافي أو ذاك، فإن نص (حي بن يقظان) الأصلي يبقى متلألئاً بأسلوبه السلس المفعم بمحبة المؤلف للتفكير والإصلاح الاجتماعي والسرد الجميل. في مقدمة الرسالة يرسم المؤلف معالمه الفلسفية برفضه التصوف المؤدي إلى تأله الإنسان، من طرف، و(أهل النظر) المنغلقين في المنطق الفارغ، من طرف ثانٍ، ويتخذ (الحكمة المشرقية) السَّنَوية حقلاً ملائماً للتوحيد بين التفكير والمشاهدة وإدراك التوافق بين المنقول والمعقول. ثم يفلح المؤلف في توظيف المادة الخرافية والرمزية للرسالة بانسجام مع التجارب والأحداث الواقعية. استعادة خرافتي حي بن يقظان وأسال الشائعتين في المشرق، وقصتي ولادة البطل ذات أصداء قرآنية (رمي رضيع إلى اليم على غرار موسى أو خلقه من الطين مثل آدم)، وجزيرة الوقواق الخرافية المذكورة في (الليالي)، ورضاعة حيوان لحي المماثلة لأسطورة رومولوس ورموس مؤسسي روما، ثم ترتيب المراحل المعرفية للبطل في سباعيات زمانية، تتخلله تعابير التساؤل والشك والنسبية للذات المتكلمة، والباحثة على الدوام. تعددية الأصوات المتداخلة في الرسالة، صوت المؤلف الراوي تارة وصوت الأخ السائل والمتلقي المفترض للخطاب تارة أخرى، أو النص القرآني كمصدر للحقيقة الموحية الظاهرة خصوصاً في القسم الأخير للكتاب، تنسج حبكة يقودها التساؤل والأحكام المفتوحة، مثل امتناع المؤلف عن الحسم في شأن روايتي ولادة حي المومأ إليهما آنفاً، أو في معضلة قدم العالم أو حدوثه، كما تذييله بعبارة (تقريباً) تعداد أسابيع وسنين مدة درجات البطل المعرفية. وما أبهى سرده لوفاة الظبية–الأم لحي، الحدث الباعث لتراتب التساؤلات والشكوك المؤدية إلى المعرفة، خاصة وصفه لتشريح الظبية الحافل بمعطيات الطبيب المتمرن وبمشاعر انفعال البطل لحظة اكتشافه حقيقة الموت!! شيمة أخرى لروعة ابن طفيل هي الصبغة التصويرية القوية لرواية وصول (حي) الرضيع إلى جزيرة غير محدد موقعها مخبأ في تابوت (دلالة على خطورة هلاك وشيك)، وشرحه (السينمائي) لإخضاع الطبيعة لاحقاً من قبل حي، وهو أمر سوف يجد فيه البعض سابقة لرواية (روبنسون كروزو) لديفو (١٧١٩م) وحتى لقصص وأفلام طرزان (١٩١٢ و١٩٤٠م) وروبنسون ما بعد الحداثة للكاتب الفرنسيMichael Tournier (١٩٦٧م)، رغم التباين الجلي القائم بين مغازيها وتفاصيلها. وما أعجب كذلك الصفحات المكرسة على قصة أسال ونزوله في جزيرة (حي) واندهاشه، بعد تعليمه الكلام، لإلمام المتوحش بكل المعارف والحقيقة بمحض اجتهاده وفشلهما في محاولة إرشاد ناس جزيرة أخرى إلى طريق الخير!! وتعقيباً على ما ذهبت إليه بعض الدراسات الحديثة حول عدم إعطاء ابن طفيل دوراً للمرأة في جزيرته، وحصر دور الأنثى على خلاف الشرع الإسلامي نفسه، على الأمومة (الأميرة التي رمت سراً بحي إلى اليم لإنقاذه، والظبية المربية له والتي أسماها حي نفسه بالأم)، دعونا نلمح إلى أنه، بغض النظر عن انتماء المؤلف إلى مجتمع تسود فيها الأبوية، مثله مثل أغلبية المجتمعات، وعن رمزية رسالته، لا شك أن ابن طفيل مهّد الطريق للقفزة التي قام بها زميله الطبيب الفيلسوف والفقيه ابن رشد، الذي أعلن جهراً في (تخليص جمهورية أفلاطون) قدرة المرأة على التفلسف وبالتالي أهليتها لتولي مهام إدارة المدينة الفاضلة، إن أتيحت لها الفرصة للتعلم ولا تهمش في الأشغال والمهن التقليدية المحددة لها.

استرعت القصة اهتمام مفكري عهود النهضة والتنوير في الغرب فتمت ترجمتها إلى أكثر من لغة

تعد رائدة الرواية الفلسفية في التراث العربي وثاني أثر أدبي خالد بعد «ألف ليلة وليلة»

للرواية أثر كبير في النزعة الوجودية الألمانية وبخاصة لدى شوبنهاور ونيتشه اللذين أعجبا بها

انحازت الرواية إلى التوافق بين المنقول والمعقول وبين المشاهدة والتفكير



مغربي الأصل إسباني الجنسية

أنطونيو لوزانو

يرصد مآسي الهجرة نحو الشمال


د. نفيسة الزكي

تعد رواية (حـرّاكـة Harraga)— وهـي كلمة دارجـة تطلق في دول شمالي إفريقيا على المهاجرين السريين- للكاتب المغربي الأصل والإسباني الجنسية أنطونيو لوزانو من الأعمال الصادرة أخيراً، والتي تناولت موضوع الهجرة السرية بعمق كبير، وهـي عمل يقع في (١٥٣) صفحة من الحجم المتوسط، بيّـن فيها الكاتب ويلات ومآسـي أنـاس حـاولـوا العبـور من شمالي إفـريـقيـا إلـى الجهة الأخـرى، بحثاً عن فردوس رسموه في عقولهم، لكن أحلامهم ستتكسر على ضفاف البحر الأبيض المتوسط؛ فقد انتهى بهم المطاف إما غرقى، أو مساجين في أحسن الأحوال، أو مرضى من شدة ما قاسوه في تجربتهم هذه.

الرواية تحكي قصة خالد وابن عمه، اللذين تأثرا بقصص صديق لهما، يدرس في إسبانيا اسمه حميد، والذي كان يعيش حياة الرفاهية، في المقابل، كانا يعيشان حياة أقل ما يمكن أن يقال عنها إنها حياة بائسة، فأوقد ذلك في نفسيهما رغبة الهجرة السرية إلى مدينة (طريفة) التي لا تبعد عن مدينة (طنجة) إلا بأميال قليلة، من هنا بدأت رحلة البحث عن تجار أو المشتغلين بالهجرة السرية من أجل ترحيلهما عن وطنهما الأم نحو الضفة الشمالية، وبالفعل تأتى لهما هذا الأمر، لكن ما سيواجهانه في إسبانيا شيء آخر، لا علاقة له بما كانا يرسمانه في أذهانهما، فقد اعتقل (خالد) بسبب أنشطته المحظورة وأودع السجن، وأصبح يحلم مرة أخرى بالعودة إلى أرض الوطن والتصالح مع أهله، الذين لم يودعهم أثناء رحلته (المشؤومة).

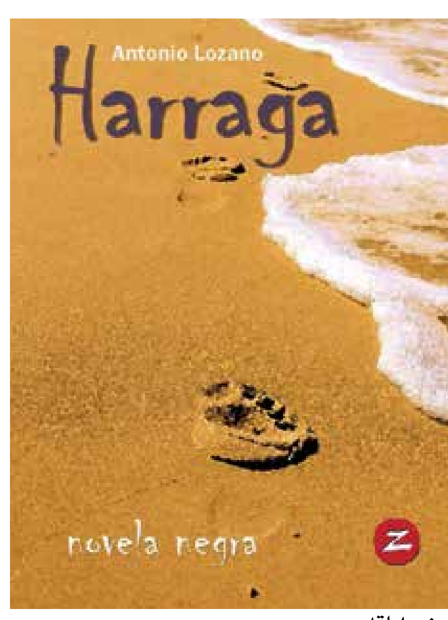
ويرى الكاتب من خلال روايته هذه، أن هناك عدة نظريات مفسرة للهجرة، أهمها ما يعرف بـ(نظرية الطرد والجذب)؛ وهي نظرية قديمة ترى، أن الأسباب الأساسية للهجرة تتمثل في عاملين أساسيين هما: الاتصال، وتعدد العلاقات القائمة بين البلدان المرسلة والمستقبلة للمهاجرين. وقد اعتبر أنطونيو لوزانو، أن سمتي الطرد والجذب اللتين تتميز بهما البلدان الأصلية للمهاجرين أو البلدان، التي يهاجر إليها الناس متغيرات تساعد في اختيار جماعات معينة لكي تهاجر من مكان لآخر. وتتمثل عوامل الطرد البسيطة في الفقر والاضطهاد والعزلة الاجتماعية وهي ما كان يعانيها (خالد) بطل الرواية، أمّا عوامل الطرد القوّية، فتتجلى في المجاعات والحروب والكوارث الطبيعية، كما يمكن أن تكون عوامل الطرد عوامل بنائية، كالنمو السكاني السريع وأثره في الغذاء والموارد الأخرى، أو في الهوّة المرتبطة بالرفاهية بين الشمال والجنوب.

لقد ظهرت حاجة أوروبا الصناعية إلى العمالة الرخيصة بعد الحرب العالمية الثانية، فوجدت في الدول النامية – ومنها دول شمالي إفريقيا على وجه الخصوص– بغيتها، وفي الوقت ذاته، كانت العمالة في هذه الدول في حاجة إلى المال لاستشراف مستقبل أحسن، من هنا بدأت الهجرة بكل أنواعها إلى أوروبا، للبحث عن العمل

ولإيجاد متنفس للمشاكل الاقتصادية، التي كانت تعانيها هذه الدول الفقيرة، فالهجرة بأعداد كبيرة، والتي شجعها الغرب بنفسه، أدت إلى تصاعد موجة العداء تجاه الأجانب، وجعلتهم يواجهون مشاكل كبيرة، سواء تعلق الأمر بالمستوى الاقتصادي، أو بالمستوى الاجتماعي، أو بالمستوى العقدي، أو محو الهوية والمواطنة، وبالتالي فكر أصحاب القرار في السنوات الموالية، بغلق الحدود والحد من الهجرة المقننة، وهو ما جعل الكثيرين من أبناء دول شمالي إفريقيا، يفكرون في الهجرة السرية لتحقيق بعض من طموحاتهم.

لقد أصبحت الهجرة السرية إلى أوروبا واقعاً يتزايد باستمرار، فخلال العقدين الأخيرين، عبرت أعداد كبيرة من المهاجرين السريين إلى هذه القارّة، بحثاً عن مستقبل أفضل، وعلى الرّغم من ضخامة أعداد المهاجرين، فإن التّطور في هذا الاتجاه، لايزال في بداياته وحسب.

ويرى أنطونيو لوزانو، أن دول شمالي إفريقيا منبع الهجرة السرية، كانت في السابق مستعمرات لدول الجذب المتمثلة خصوصاً في إسبانيا وفرنسا، فهاتان الدولتان، استغلتا خيرات البلاد العربية لعقود، في الوقت الذي لم تقدما فيه شيئاً لهذه الدول، يغنيها من الناحية الاقتصادية عن تصدير المهاجرين، ومن هنا أكد ضرورة اعتذار الدول الغربية لمستعمراتها السابقة كخطوة أولى على درب التصالح وخلق علاقات منسجمة، فالهجرة إلى أوروبا، حسب الكاتب، ليست في الواقع سوى انعكاس لمعطيات تاريخية، واقتصادية، وجغرافية



من رواياته


صورة للجاليات العربية في فرنسا

وثقافية، من الصعب على أي عاقل القفز عليها، أضحت منذ العقود الأخيرة تشكل – من وجهة نظر الغرب عموماً وأوروبا تحديداً، باعتبارها من الأخطار الجديدة العابرة للحدود، لا سيما في ظل بروز مدلول الأمن الاجتماعي– خطراً على القيم الثقافية والهوية الغربية، وعلى الأمن والكيان الأوروبي.

وفي المقابل أكد صاحب الرواية – ومن خلال بطلها (خالد) الذي لم يحترم القوانين الجاري بها العمل في إسبانيا– أن المهاجر والذي يسعى إلى الاندماج مطالب بالتّصرف باعتباره مواطناً، وعليه أن يكون مطّلعاً على القوانين المنظّمة للحياة في تلك البلاد، مع المشاركة اليومية والمستمرّة في مختلف الأنشطة، وفوق هذا، لا بد أن يسري في الجاليات المهاجرة إلى أوروبا، شعور حقيقي بالانتماء إلى المجتمع الذي يعيشون فيه؛ إذ لا معنى لاندماج إيجابي، يستجيب لمقتضيات الإيمان الجماعية، مع تصوّر وجود شباب من المهاجرين يتقوقعون في دوائر مغلقة؛ يتجاهلون محيطهم الاجتماعي، ويتهاونون أحياناً في إتقان اللّغة الرّسمية والمتداولة للبلاد التي يقيمون فيها، فالجماعة المهاجرة ليست عابرة، بل هي فضاء إشعاعي يمنح الفرد المهاجر مزيداً من الحماس والفعل والنّزاهة الفكرية، والانفتاح على مجتمعه بصفته فرداً ومواطناً أوروبياً.

رواية (حرّاكة) إذاً شخّصت وبكل واقعية الوضع (المأزوم) الذي تعيشه الدول المصدرة للهجرة السرية، فأبناء هذه الدول، لو وجدوا ما يغنيهم في بلدانهم من الناحية الاقتصادية، ما فكروا في ركوب (قوارب الموت)، والتي أضحت على مرّ الأيام تحصد أرواح خيرة الشباب بلا رحمة ولا شفقة، وحوّلت معبر جبل طارق إلى مقبرة جماعية.

روايته (حرّاكة) تعالج موضوع الهجرة السرية بعمق كبير

يرى من خلال أبطال وأحداث روايته أن أسباب الهجرة نظرية الطرد والجذب



غسان كامل ونوس

الرواية والفنون البصريّة

يكتب المبدع نصّه بريشة مغمّسة بصهارة القلب، وذوب المشاعر والعواطف، ونفثات الهموم ونفائس الأفكار؛ ناثراً مفرداته من رصيده المكتنز، فارداً حواراته من شخوص اختلقها، ومبادرات ارتآها، وعلاقات ارتسمها أو ابتناها، وخلاصات تنبّأ بها، أو تكهّن أو توهّم، أو تمنّى..

بعد كلّ هذا العمل المتواشج والمضني، الذي يستغرق زمناً يطول أو يقصر، وبعد محاولات تتعثّر أو تتيسّر، ودفق وشحّ، وغَرفٍ ونحت.. ينهض النصّ كائناً قادراً على الحضور بعلامات لازمة وكافية للتخويض بمفرده بين المتلقّين القريبين والبعيدين؛ موشياً بما خطر لمبدعه، أميناً لمورّثاته بهذا القدر أو ذاك، متمثّلاً عناصر الفنّ التدويني المعبّرة والمستحبّة، والقادرة على البقاء والانبعاث والانتشار زمناً؛ لو يطول!

وبين النصّ؛ رغبة وهاجساً وفكرة ومحاولات، وبين وصوله إلى أيدي القرّاء، مسافة زمنيّة وأرضيّة، غالباً ما تطول في ظروف النشر والتوزيع القائمة، وإمكانيّاته المتفاوتة بين العام والخاصّ؛ ويتباين القرّاء، ويتنوّعون، ويتباعدون؛ كما يقلّ عدد النسخ المطبوعة والموزّعة من العمل الأدبي إلى بضع مئات أو عشرات، في وقتنا الحاضر؛ فكم يكون عدد النسخ المحظوظة بقرّاء! ناهيك عن أن يتاح لها عرضٌ صحافي، أو رأيُ ناقد؛ وكم سيكون صاحب العمل الأدبي محظوظاً وسعيداً، إذا ما زاد عدد المتلقّين أضعافاً؛ بتحويله إلى جنس آخر من الفنّ، وشكل آخر من العرض، يجوب الصالات والشاشات، أو يُبثّ إلى الناس، حتّى وهم في بيوتهم، عبر أجهزة التلفزة وسواها من ذوات الشاشات المتنوّعة، التي تتضاعف عدداً وقدرات مع مرور الزمن؛ في عصر أصبح للصورة حضور أوفر وأغزر، وباتت أكثر عرضاً وإلحاحاً، واستراقاً لوقتِ أكبرِ قدرٍ من الناس، وفي مختلف حالاتهم وأماكنهم وأهوائهم ومستوياتهم.. وغدت ترافقهم في حلّهم وترحالهم، وتنتظرهم في المحطّات العارضة والمزمنة، وتشاغلهم، وتداعبهم، وتعابثهم، وتعلّمهم، وتضلّلهم، وتريحهم، وتضغط على أعصابهم، وتسهم في تشكيل وعيهم ومواقفهم وآرائهم، ولو كانوا في بروج محصّنة داخليّاً وخارجيّاً.

> نحن في عصر أصبح للصورة حضور أوفر وأغزر

وعلى الرغم من تواشج الإبداع الفنّي في مختلف المجالات، وتعالقه؛ لأنّ أصله واحد، فإنّ هناك اختلافات بيّنة بين أشكاله وأنواعه، ولا شكّ في أنّ عناصر الفنّ المرئي والمسموع، تختلف عن تلك التي يتطلّبها الفنّ المقروء، وأنّ من سيقوم بإنجازه اختصاصيّون متميّزون، قد تختلف رؤاهم ووجهات نظرهم وقراءاتهم وتأويلاتهم، عمّا ارتآه الكاتب، أو خلص إليه؛ كما أنّ الوسائل المستخدمة والأساليب المتّبعة، قد تدفعهم إلى التحوير والزيادة والنقصان، والتغيير في تسلسل الأحداث، وإظهار الشخصيّات، والحوارات بينها، وقد تضاف شخصيّات إلى العمل، أو يتغيّر حضور أخرى حتى الإلغاء؛ وفق رؤية كاتب النص الجديد على شكل سيناريو، ومخرجه، والعاملين فيه، وربّما جهة إنتاجه، وتشيع، بين الحين والآخر، أنباء خلافات بين المؤلف الأدبي، وكاتب السيناريو أو المخرج الفني، وصلت إلى حدّ تنصّل المؤلّف من العمل المخرَج، ويقلّ هذا الاختلاف، إذا ما قام المؤلّف نفسه بكتابة (سيناريو) عمله، أو قام به أديب أو قريب من الأدب، أو رافق العاملين في الفيلم، وتحاوروا، وقرّبوا وجهات

> لا شك أن هناك اختلافات في عناصر الفن المرئي والمسموع عن المقروء

النظر؛ ليخرج العمل أقرب ما يكون إلى النصّ الأصلي ورؤيته، وبشكل فنّي مميّز. وقد تزداد المشكلات حين تكون الغاية من العمل الفنّي تسويقيّة وإعلاميّة؛ هذا الذي لم يخطر في بال الكاتب- ربّما- آناء كتابته، على النحو الذي يفكّر فيه أصحاب الفنّ البصري.

لقد حظيت نصوص روائيّة أجنبيّة وعربيّة عديدة، بتحويلها دراميّاً إلى السينما، ولاحقاً إلى التلفزيون، ونال بعضها نصيباً وافراً من العرض والشهرة. لكن هذا الأمر تضاءل في السنوات الأخيرة- حسب ما أعلم- إلى حدّ كبير؛ كما تناقص حضور السينما ذاتها، وتضاعف حضور الشاشات الصغيرة، وظهرت عروض سينمائيّة تحمل اسم المؤلّف المخرج، وصلت حتى التلفزة.

ومن المفارقة أن يقلّ حضور الروايات في (الدراما) السينمائيّة والتلفزيونيّة، مع ازدياد حضور الصورة، وتعدّد القنوات، واستمرار بثّ الكثير منها آناء النهار والليل، وازدياد عدد المسلسلات، وتكرار عرضها مرّات، وصارت هنا وهناك قنوات خاصّة بـ(الدراما)، ومواسم محدّدة تحتشد بالعروض الأولى، وظهر كتّاب دراميّون كثر؛ قليل منهم أدباء، لكنّهم يعرفون (الكار) وعلاقاته، وأسواقه، التي سيعرض فيها، والظروف والأوقات والجمهور المتوقّع.. وقد أدى هذا، في رأيي، إلى التأثير سلباً في النصوص والعروض؛ لأنّ الغاية ليست فنّيّة خالصة لوجه الإبداع! كما هي لدى المبدعين الحقيقيّين، الذين يكتبون من وحي إلهامهم ورؤاهم وأفكارهم وفرادتهم!

ويشهد الواقع الأدبي والفنّي للأسف، أنّ من كتّاب الدراما، من يتعمّدون الإثارة والتشويق والإضحاك إلى حدّ الإسفاف؛ بحجّة أنّ (الجمهور أو السوق عاوز كده)!

إنّ لانفراد القارئ بالكتاب الروائي، وانغماسه مع تفاصيله، ومعايشته للشخوص في أحيازه، وتحليقه في فضاءاته، خصوصيّة، تختلف عن المشاهدة الجماعيّة؛ وهي الحال الغالبة. على الرغم من متعة الطقوس الجمعيّة والاحتفاليّة أحياناً، التي تؤمّنها مشاهدة العمل الفنّي المرئي.

وهناك مسألة لا يمكن إغفالها في هذا الموضوع؛ فهل تمكن مقارنة المردود المادّي، الذي ينتظره الروائي أو يتوقّعه، بالمردود الذي قد يفرضه كاتب السيناريو، أو تعرضه السوق الدراميّة، أو بما يتقاضاه الممثل صاحب المشاهد المحدودة في العمل المرئي، أو كثير من العاملين فيه؟!

كما أنّ أسواق الأعمال الدراميّة وفرص حضورها، في الداخل والخارج، أكثر وأوسع بما لا يقارن مع الكتب والمطبوعات؛ ناهيك عن العقبات الحدوديّة، التي تحول دون بلوغ الكتاب الروائي مديات أبعد، ومتلقّين أكثر؛ لأسباب وأسباب؛ فيما قد تكتفي الرقابات على الأعمال الدراميّة بحذف بعض المشاهد! لأنّ الحاجة إلى مثل هذه الأعمال تتضاعف، في عصر الاستهلاك الذي نعيش..

ومن المفارقات أيضاً؛ أن يبدأ تصوير المسلسل، وربّما عرضه، قبل أن ينتهي كاتب السيناريو من حلقاته! ألا تؤثّر ضغوط ذلك على مستوى العمل وإبداعه؟! إضافة إلى الاهتمام الإعلامي الكبير بالفنّ المرئي وازدياد نقّاده، بعد الانتهاء من بثّ العمل، وقبله- ربّما-!

ولا بأس في أن نقارن بين ظهور اسم كاتب العمل، أو كاتب السيناريو، أو صاحب العمل الأدبي المأخوذ عنه، إن وجد، الذي يكاد لا يُقرأ، على الشاشة، وبين اسم أي من الممثّلين الرئيسيّين فيه، أو مخرجه، أو العاملين الأساسيّين!

وهناك أمر آخر، يتعلّق باللغة التي يتحوّل إليها العمل الروائي في العمل الفنّي البصريّ؛ ففي الغالب هي العامّيّة، التي قد يحتاج بعضها إلى شرح المفردات! أمّا الأعمال الفنّيّة، التي تكتب باللغة الفصيحة؛ فهي قليلة وربّما نادرة، وتكاد تقتصر على الأعمال التاريخيّة والتراثيّة، وقد تبدو جافّة وباردة ومفتعلة أحياناً؛ كما قد تقع أخطاء فاحشة في الأداء الحواري أو السردي، تؤثّر سلباً في التلقّي.

إنّ من حقّ الروائي أن يحظى عمله بالاهتمام والتقدير، لكن من حقّه أيضاً أن يكون له حضور لائق في العرض والنقد والإعلام، ومن حقّه ألّا يشوّه عمله من أجل التسويق والجمهور.

ومن المهمّ والضروري، أن يكون تعاون جادّ وحريص على الفعل الثقافي، بين المؤسّسات المعنيّة بالكتاب والنتاج الأدبي، والأخرى المهتمّة بالنتاج الفنّي.

ومع الاحترام لكثير من كتّاب الفنّ المرئي المحلّيّين والعرب؛ ومنهم أدباء مبدعون، فإنّ المبدع الروائي أكثر قرباً من نصّه وأكثر تمثّلاً لأفكاره، وأكثر تأمّلاً وعمقاً وتمعّناً ورؤية، وأكثر مصداقيّة مع نفسه ومع الإبداع، وأكثر فقراً وقناعة وأمانة..

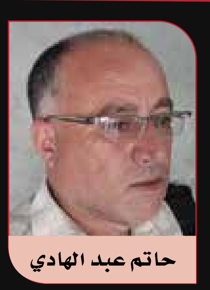
حظيت بعض الروايات الشهيرة بتحويلها إلى دراما سينمائية عربياً وعالمياً

طغت اللغة المحكية في الأعمال التي تحولت من الروائية إلى الفنية البصرية على اللغة الفصحى

اللغة العربية في السنغال

عبدالأحد الكجوري

شاعر الغربة والمنافي


حاتم عبد الهادي

عانت قارة إفريقيا كثيراً بسبب قضايا العنصرية عبر قرون متتالية، من ويلات الاستعمار والتمييز العنصري، حتى وصفت بالقارة السوداء، أو السمراء، وظلت الشعوب مضطهدة من الذين استولوا على الثروات والحكم ومقدرات الأمة الإفريقية، ثم جاءت الحربان العالميتان؛ الأولى والثانية، لتصبح إفريقيا تحت السيادة الغربية التي سعت إلى طمس الهوية واللغة، ونشر الثقافة الغربية عن طريق التعليم، وفي شتى مناحي الحياة.

وقد انعكس ذلك بالطبع على الأدب، لكن الأدباء ورجالات الثقافة، تمسكوا باللغة الإفريقية للحفاظ على تراثهم الحضاري والثقافي الأممي، إلا أن بعض الكتاب، ارتأوا تعلم الإنجليزية، والفرنسية والكتابة بهما لنشر قضاياهم المصيرية، وكشف زيف الواقع الذي يعيشونه. لقد ظلت الثقافة الإفريقية خاصة (الشعر، والرواية) في مواجهة الهيمنة الغربية.

يعد الشاعر الأديب ليو بولد سيدار سنغور أيقونة الشعر السنغالي، فهو أول رئيس للسنغال بعد الاستقلال، ودولة يتصدرها رئيس شاعر يجب أن تكون دولة مثقفة وجميلة. ولقد اشتهر سنغور ببلورة مصطلح الخصوصية الزنجية، وبنى عليه كل نظريته الفلسفية، بل وحتى السياسية، ويقصد به أن لإفريقيا السوداء خصوصية تميزها عن بقية الشعوب والقارات، فالإنسان الأسود أو الزنجي، شخص يعيش على الحواس والعاطفة والانفعال بالدرجة الأولى، وانطلاقاً من مفهوم سنغور عن الحواس والعاطفة التي تميز الشعب، ندلف إلى الحديث عن شعراء السنغال المعاصرين.

يحيلنا الشاعر عبدالأحد الكجوري – منذ البداية – في قصائده إلى أجواء الذات المحبة العاشقة، التصوف الذاتي – كما أسميه، وهو الشاعر الجوال، نراه يجول في أقانيم الروح وأقاليمها بحثاً عن الحبيبة عبر أقنوم الشعر المقدس، الجواد الذي يمسك بلجامه ليعبر به مرافئ الذات إلى آفاق أكثر تحرراً ورحابة، حيث نراه لاهثاً يقتفي أثر سندريلا المحبوبة، ويعود إلى الماضي ليتذكر عبر الحكايات والذكريات الجميلة في كنف المحبوبة، يقول:

في رحلتين إلى الماضي أسير على
خطى المجازات أجتاح المواويلا
أسير نحو خرير الماء يجذبني
نحو المفاوز أسطولاً فأسطولا
ماذا أقول وقلبي إذ رآكِ سدى
هوى إليك وقد كنتِ المواويلا؟

إنه الشاعر المحب العاشق، يغزل لها من مرافئ الشوق جداول للحب، وحدائق للعشق، يتذكرها ويشده الحنين إلى جمال مشيتها، ولنلحظ الصور الفنية الباذخة، وجماليات التعبير عبر سلسال اللغة المنساب، والمثال من أصص الجمال، ونورانية الحب التي تصل إلى الشيفونية، التي رقت وشفت وتاق لقضم فاكهة الحبيبة الحاضرة / الغائبة / المقيمة/ العابرة، والتي غيّبتها الأيام فعاد يتذكر من جديد.

إنه شاعر الحب في الغربة والمنافي، فحياته بعدها أصبحت عدماً، ولنرى جماليات المعنى الفطري الصادق، في تعبيره:

اتخذت من جذوة السيناء بوصلة نحو المحالات أدمنت العراقيلا

فهي هنا قد أصبحت بوصلته التي يحدد قلبه اتجاهات خطواتها ومكانها، لكنها محال، ومجهول، فقد أدمن العراقيل والمنعطفات التي توصله إليها وخابت بوصلة الحب في تحديد مكانها، فغدا في العراء الكوني غريباً مشرداً يستعذب الألم، ويألف العراقيل والعذاب ووجع البعاد، يقول:

رحلت نحوك لا زاد سوى ثقتي
بأن قلبك لا يرضى المثاقيلا
والحب محتضر العشاق ليس لهم
سوى الدقائق فاغتالوا التفاصيلا

إنها لغة الجمال الباذخ، والصور المؤنقة التي يمتاحها من جذوة روحه لتدخل قلوبنا، تسترحمها لنعطف عليها، وهو المحب الهائم في حضرتها النورانية، حضرة المحبوبة الغائبة، يتوق إليها في كل الأوقات، ويستمد من ذكرياتها قوتاً لحطب قلبه المحترق، يقول:

مللت من نكهة الفنجان في شفتي
يا للفناجين كم تشدو التراتيلا
فهل على الناي أن يشقى ولي لغة
ستمنع الحزن أن يردى (نعم) في (لا)؟

هنا هو الشاعر الخائف المتردد بين نعم، ولا، بين الإقدام والإحجام، بين العبور إلى المشتهى الروحي، والركون إلى السكون والصمت عند خرير جدولها الصادح بأقحوان الحب وزيتونته المضيئة، يمسك بناي الروح ليعزف لها ألحان المحبة، ويشرب قهوته من فنجانها حين تهمس، فيذوب ولعاً، لذا نراه يستعذب الوحدة، ويجلس في عراء الذات والكون، ليدمن حبهما في روحه التي تطن باسمها طوال الوقت، يقول:

أعيش في غربة العشاق يفضحني
قلبي.. شقيت وما بي حيّر الجيلا
أنَّى استلذ نواسيٌّ سلاف هوى
أصير كالملك الضليل ضليلاً

ولنلمح الإحالة الجمالية عبر تناص التحويل، التناص الذي يأخذنا عبر التاريخ ليستدعي أبا نواس، وامرأ القيس وكأنه يستلهم مناخة المحبين عبر الشعرية العربية، والشعراء وعلى رأسهم أبو نواس، وامرؤ القيس، وأبو العتاهية، وبشار بن برد، وغيرهم:



رواد بيت الشعر يحتفون بالشاعر السنغالي

رغم الصعاب والمحن التي عانتها إفريقيا تمسك الأدباء ورجالات الثقافة بلغتهم وحافظوا على تراثهم وهويتهم

الشاعر ليو بولد سنغور كان أول رئيس للسنغال ونجح في جعلها دولة مثقفة

عبدالأحد الكجوري يمسك بناي الروح ويعزف ألحان المحبة



محمد المحبوب

سنغور


من معالم دكار

ذهلت من وشمة الحناء إذ لمحت
بكفها، وانثنت مازلت مذهولا
فكلما خلت أن الشوق منطلق
تقاطرت جذوة المعنى قناديلا

إنها بهاء الصورة، سحر التصوير عبر اللغة التي تتمعجن في يديه، وتتجمل عبر حنائها لتعيد صوغ بكارة الحياة، لتنطلق الصورة والظل معاً، فغدا يقرأ البهاء من ابتسامتها الصافية العذبة.

ولا يخلو الشاعر من لطافة في المعنى، ومن بذاخة في التصوير، ومن صدق في التعابير، ومن تجديدية في الرؤية، ومن أصالة يكسوها بمعاصرة حالمة، عبر قوة تعبيرية الحروف وترميزاتها، وعبر انسياب هارمونية السرد الشاعري الدافق عبر قصة الحب الخالدة، والفراق الذي استدعاه ليعيش مع الغائبة حضوراً في الغياب، وهي تهطل عليه الحب من مزنة قريبة في الروح، لتؤجج نيران قلبه الموجوع، المقروح، الشقي، المقتول، يقول:

أراقب الصبح في عينيكِ نافذة
وفي المساء أراني فيه مقتولا
ترمي الهواجس في جنبي نار جوى
وليتها أرسلت طيراً أبابيلا
قد انتظرتك في بهو الغياب وفي
مرافئ الحب كي لا تركبي النيلا
لا تجرحي طفلي المخبوء في كبدي
دعي البراءة تستقصي الأباطيلا

الشاعر العاشق، العابد في محرابها، محراب ذاته، ومرافئ روحه المحلقة حول جزائر شعرها المنساب، يستصرخها وهو في بهو الغياب، لا الحضور، وينتظرها كي يمنعها من ركوب مركبة النيل لتبحر إلى لا عودة، بل يدعوها إلى عدم جرح طفل روحه المخبوء في الكبد، ويستميحها ببراءة الحب، أن تعود لتجده في بهو الغياب، وعبر مرافئ الغربة ينتظرها بشوق، إلى العاشقة الأخيرة، التي كانت حاضرة في الغياب، وغائبة في الحضور، لينسى ويتذكر معاً، ولتهطل لنا غيمة روحه مزن عشقها الباذخ الأثير.

يمتلك مهارة التصوير والصدق في التعبير ويجملها برمزية ذات أصالة معاصرة


الكجوري مع الشيخ نوح


جزيرة أرواد ومدينة طرطوس

أمكنة وشواهد

- سوهاج.. مدينة التاريخ والمواويل
- العرائش.. مدينة النوارس والبحارة المردة
- أرواد.. جزيرة الأحلام والأرجوان

فيها وحّد «مينا» القطرين

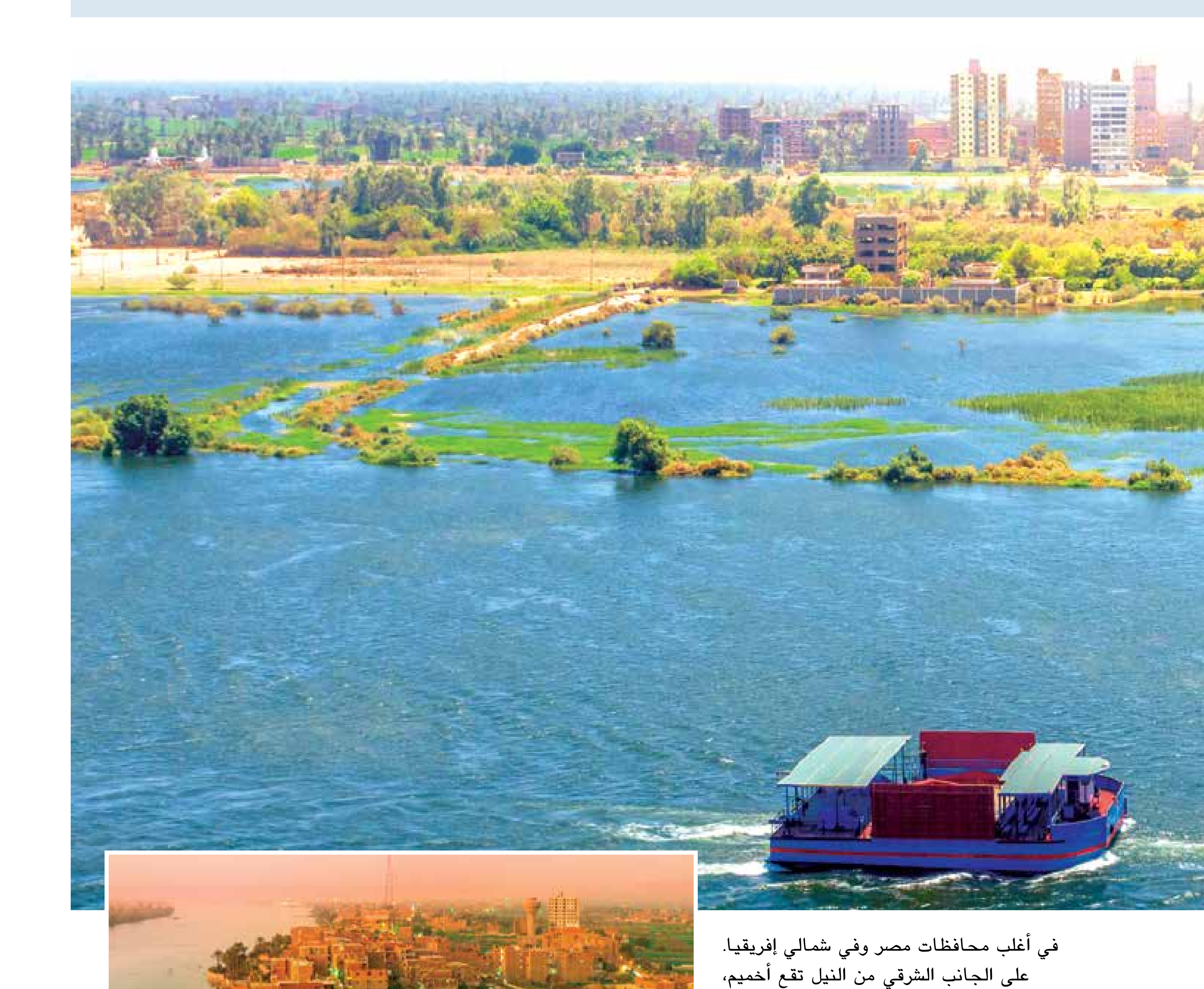
سوهاج.. مدينة التاريخ والمواويل

سوهاج من أقدم مدن العالم، فهي حاضرة في كلّ صفحات وعصور التاريخ، بداية من الفرعوني، مروراً بالروماني واليوناني والقبطي والإسلامي، تنتشر فيها الأديرة القبطية، والمساجد التاريخية، في أغلب مدنها، ما يعكس التسامح بين الأديان، واحتواء كافة المعتقدات الدينية. تقع محافظة سوهاج إحدى أهم الأقاليم المصرية، في منتصف المسافة بين القاهرة وأسوان تقريباً، ولها تاريخ حافل بالإنجازات، فيكفي أن خرج منها مينا (نارمر – مينا) موحد القطرين الشمالي والجنوبي، بمصر القديمة.


عبدالعليم حريص

ويرجع المؤرخون سبب تسمية سوهاج، وأغلب مراكزها لأسماء فرعونية، كما هو الحال في أخميم وجرجا والبلينا، وتشتهر سوهاج بعدة أسماء منها: عروس النيل، وبلد المواويل، وعاصمة الأساطير نسبة إلى الأسطورة الفرعونية الخالدة (إيزيس وأوزوريس)، وتتكون المحافظة من (١٢) مركزاً، تضم (١٢) مدينة، و(٣) أحياء، و(٥١) قرية رئيسية، و (٢٧٠) قرية تابعة، إضافة إلى (١٤٤٥) عزبة ونجعاً، كما شهدت سوهاج أحداثاً تاريخية مهمة، بداية من عصور ما قبل التاريخ، إذ استوطن فيها المصري القديم، وأسس فيها حضارة في منطقة (أم العقاب) بمقابر للأسرتين الأولى والثانية، إضافة إلى مركز عبادة أوزوريس، وكونها عاصمة لمصر، بعد توحيد مينا للقطرين.

تحتفل سوهاج بعيدها الوطني في العاشر من أبريل من كل عام، وذلك تخليداً للدور البطولي الذي قام به أهالي (جهينة) إحدى أبرز مدن سوهاج الشمالية، حيث تصدوا للحملة الفرنسية بكل بسالة ونضال، وتراجعت الحملة ولم تستكمل طريقها للجنوب، وهذه تعتبر من أهم المحطات التاريخية في المحافظة، ويقال إن اسم (جهينة) نسبة إلى قبيلة جهينة العربية، التي نزلت مصر في العصر الإسلامي، مع جيش الراية بقيادة عمرو بن العاص، وانتشرت



من معالم المدينة

في أغلب محافظات مصر وفي شمالي إفريقيا.

على الجانب الشرقي من النيل تقع أخميم، أهم مدن سوهاج التي عاش فيها الملكان(يويا وتويا) والدا الملكة (تـي)، زوجة الملك العظيم أمنحتب الثالث ووالدة إخناتون، (أول من نادى بالتوحيد)، وأخميم كانت عاصمة للإقليم التاسع بمصر القديمة، وتعد مدينة أخميم من أهم المدن التاريخية في العصر القديم والحديث، وإليها ينسب المتصوف (ذو النون المصري) أحد أهم علماء المصريين في القرن الثالث الهجري، وتشتهر بصناعة المنسوجات اليدوية، حتى أطلق عليها لقب مانشستر ما قبل التاريخ، نسبة إلى مانشستر البريطانية المعروفة بالمنسوجات.

أما مديرية جرجا (أو ولاية جرجا في العصر العثماني) فتقع في المنتصف بين القاهرة وأسوان، وهي العاصمة لمديرية سوهاج حتى عام (١٩٦٠م)، ومن ثم تمّ نقل المديرية إلى سوهاج، والتي تحول الاسم من مديرية إلى محافظة لاحقاً، وعرفت (جرجا) ببلد العلم والعلماء، والسبب في ذلك أنه في العام (١٧٨٠م) جاء إليها الشيخ جلال الدين السيوطي، وأنشأ بها المعهد العلمي الديني، والذي مازال موجوداً بها حتى الآن، كما تعرف بنشاطها التجاري الكبير.

وتعتبر مدينة (البلينا) من أقدم مدن مصر، ولها تاريخ عريق، وسميت بعدة أسماء تغيرت على مر العصور، وكانت تسمى أيام الفراعنة (تبلور)، ثم حرف الاسم في العصر الروماني

من أقدم مدن العالم واكبت التاريخ الفرعوني والروماني واليوناني والإسلامي

إلى (تيبوران)، كما ذكر ذلك عدد من المؤرخين، ثم تغير اسمها في العصر الإسلامي إلى اسمها الحالي (البلينا)، كما وردت بهذا الاسم في كتاب الإدريسي (نزهة المشتاق في اختراق الآفاق)، وبقيت على هذا الاسم الى يومنا هذا، كما ذكرها المؤرخ ياقوت الحموي في كتابه (معجم البلدان) باسم (بلينا)، وذكرها علي مبارك باشا في الخطط التوفيقية باسم (بليني).

وكان حتى وقت قريب يطلق على (أبيدوس) قرية العرابة المدفونة؛ لأن آثارها مدفونة تحت الرمال، وتم تغيير الاسم إلى اسمها الحقيقي، وهو أبيدوس، والتي تعد من القرى الأشهر والأعرق في المحافظة، وفي مصر، حيث كانت (أبيدوس) عاصمة لمصر فى عصور الأسر الأربع الأولى للملك (مينا) موحد القطرين؛ فتوحيد مصر بدأ من البلينا، وكانت أبيدوس أهم المدن، عندما كانت مصر إمبراطورية تمتد من بلاد الرافدين حتى المغرب، وانتهاء بمنابع النيل في وسط إفريقيا.

ارتبط اسم سوهاج ببلد المواويل، ولهذا الارتباط جذور تاريخية، فقد عرف أبناء المحافظة الموال من أول نائحة في التاريخ، وهي إيزيس عندما رثت أوزوريس، ويقول أحمد الليثى، كبير باحثي أطلس الفولكلور المصري: تعرف سوهاج منذ عصر الفراعنة الأوائل طقوس الموت، وتستقبلها بالموال منذ إيزيس أول نائحة فى التاريخ والتي ندبت زوجها أوزوريس، الذي يوجد جثمانه فى مقبرة بالعرابة المدفونة ومعبده الشهير بأبيدوس (سيتي الأول)، تلك البقعة المقدسة التي كان يحج إليها الموتى الفراعنة للحساب عند أوزوريس.

معبد سيتي الأول

وتوارث السوهاجيون ينابيع الحزن والأسى منذ هذه القصة الخالدة، التي تغلغلت فى ضمير الشعب المصري، وخاصة أبناء سوهاج، لذلك كان الموال (الأحمر) الذي يعالج مشاعر الحزن والأسى والمرض والعلل، وكذلك الموال (الأخضر) في الحب والعشق، وهناك الموال (المربع، والمخمس، والمسبع، وأكثر من ذلك). وارتبطت المواويل والغناء منذ قديم الزمن بأبناء المحافظة، فنجد في موسم الحصاد يتبارى الفلاحون والعمال في ترديد الأغاني والمواويل؛ ليمر عليهم يومهم دون أن يشعروا بمشقة، كما أن

تقع في منتصف المسافة بين القاهرة وأسوان وأهم مدنها أخميم وجرجا والبلينا


التحطيب (العصا)


من الفنون الشعبية


ميدان وجامع العارف بالله

أبناء المحافظة يرددون مواويل في موسم الحج والأفراح، وحتى الجنائز لها طقوس خاصة لدى النساء، ولذلك أطلق على المحافظة بلد المواويل.

وعرفت سوهاج من عمق الموال السيرة الهلالية وأبدع المحترفون فيها والهواة في سيرة بني هلال على نمط فن المربع، وكان من رواتها وروادها: جابر أبو حسين، والقليعي، وعبدالباسط نوح، وعزالدين نصرالدين، وسيد الضوي... وهم أبناء سوهاج.

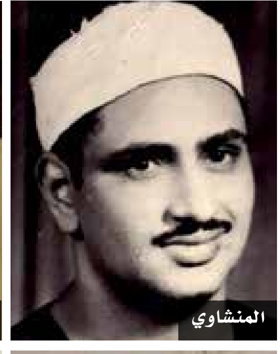
ومن أبرز الفنون الشعبية المنتشرة في سوهاج لعبة التحطيب (العصا) وهي اللعب بالعصا للمنافسة، وتسمى (لعبة الرجال)، وهي اللعبة التراثية الأكثر شهرة وانتشاراً في كافة احتفالات الأهالي في سوهاج وجنوب مصر، وتدل على الشجاعة والدفاع عن النفس، كما يؤكد الباحثون أنها من الموروثات الفرعونية، التي سجّلها المصري القديم على جدران المعابد، وقد اعتمدتها هيئة اليونسكو العالمية في العام (٢٠١٦م)، كتراث عالمي غير مادي. وتُلعب في المناسبات القومية والتاريخية والدينية، وشم النسيم، ووفاء النيل، وتشتهر في الأفراح وتقام لها عدة مهرجانات.

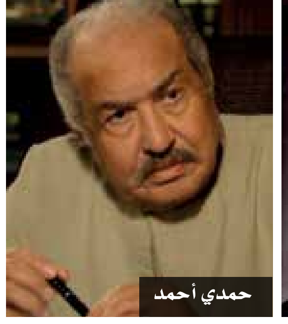
وتوجد بسوهاج الجامعة التي بدأت في العام (١٩٧١م) بكلية التربية، ومن ثم استقلت عن جامعة أسيوط، وجامعة جنوب الوادي بقنا في العام (٢٠٠٦م)، إلى جانب عدد من كليات الأزهر الشريف، والجامعات الخاصة، والمشاريع الصناعية الكبرى، كما هو الحال في حي الكوثر، وسوهاج الجديدة، والكوامل وغيرها من المدن التجارية والصناعية، التي تنتشر في أرجاء المحافظة، وكذلك الأسواق القديمة (القيسارية)، والمسرح الروماني بسوهاج، وجزيرة الزهور، ومتحف سوهاج القومي، والجامع الصيني، ومسجد الأمير حسن، والآثار القبطية كالدير الأبيض، والدير الأحمر.

وتشهد سوهاج حركة أدبية ومسرحية وثقافية كبرى، والمتمثلة في قصور الثقافة، المنتشرة في أغلب مدن المحافظة، والتي قدمت للحركة الأدبية المصرية والعربية الكثير من الأسماء في شتى صنوف الأدب، إلى جانب فرقة سوهاج للفنون الشعبية، التي تشارك في الكثير من المهرجانات الأدبية، داخل مصر وخارجها.

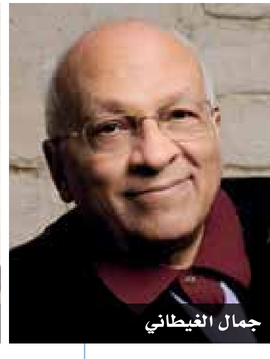


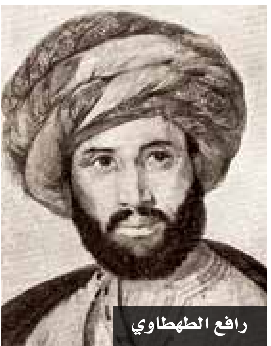
سيد طنطاوي


المنشاوي


حمدي أحمد


محمد عبد المطلب


جمال الغيطاني


رافع الطهطاوي

ويضيق المقام عن ذكر أعلام محافظة سوهاج، ومنهم على سبيل الاستدلال: المفكر رفاعة رافع الطهطاوي، من طهطا، والشيخ مصطفى المراغي، شيخ الأزهر، والشيخ محمد سيد طنطاوي، شيخ الأزهر، والشيخ محمد صديق المنشاوي، وأخوه محمود من قراء القرآن الكريم المشاهير، وسامح عاشور، نقيب المحامين السابق، وفي مجال الأدب قدمت جمال الغيطاني، وعبدالعال الحمامصي، والشاعر محمد عبدالمطلب، والمخرج عاطف الطيب، والفنان جورج سيدهم، وحمدي أحمد، ونادية لطفي، والموسيقار بليغ حمدي، ومحمد عبدالحميد رضوان وزير الثقافة السابق، وحشمت أبوستيت، الخبير الدستوري والقانوني المعروف، والدكتور عزالدين عمر أبوستيت، وزير الزراعة السابق.

ارتبط اسم سوهاج بالمواويل منذ أول نائحة في التاريخ حين ندبت إيزيس زوجها أوزوريس

عرفت سوهاج من عمق السيرة الهلالية وأبدع المحترفون فيها إلى جانب لعبة الرجال (التحطيب)


ميدان الثقافة



د. محمد صابر عرب

تلاشى دورها برغم أهميتها

هرمز..
المملكة التي سقطت من التاريخ

شغل الخليج العربي أهمية كبيرة في كتابات المؤرخين والجغرافيين العرب والأجانب، سواء في العصور الإسلامية أو في التاريخ الحديث، وبحكم أهمية الخليج في حركة التجارة العالمية، أو في ظهور ممالك لعبت دوراً سياسياً وحضارياً، ثم تراجع دورها مع مقدم البرتغاليين في بداية القرن السادس عشر، وفي خضم هذه الأحداث لم تحظَ مملكة (هرمز) من المؤرخين، ما يتناسب ودورها الحضاري والاقتصادي في تاريخ الخليج العربي، برغم ما كتبه الرحالة عن هذه الجزيرة الصغيرة، التي فاق موضعها كثيراً موقعها الجغرافي.

كتب المؤرخون عن أهمية مدينة (سيراف) كواحدة من أهم المراكز التجارية في الشرق منذ القرن العاشر الميلادي، وحتى نهاية القرن الثاني عشر، إلى أن دهمها المغول وأحالوها إلى أطلال، وبهذه النهاية المأساوية فقد انتقل النشاط التجاري إلى مدينة هرمز القديمة على الساحل الفارسي، إلا أنها لم تجذب إليها التجار كما كان عليه الحال في سيراف، ما دفع بحاكمها (شهاب الدين) إلى الانتقال إلى جزيرة أخرى أطلقوا عليها اسم بلدهم الأول (هرمز)، التي تزاحم عليها التجار من العرب والهنود والأوروبيين وسفنهم محملة بالعاج والتوابل والأقمشة الحريرية، وخلال فترة قصيرة لم تتجاوز عقدين في نهاية القرن الثاني عشر، كانت هرمز الجديدة قد استطاعت أن تلعب دوراً عظيماً في حركة التجارة العالمية، لدرجة أنها لم تجذب إليها التجار فقط، بل جذبت إليها الرحالة من كل بلاد العالم، بعد إن ذاعت شهرتها؛ فقد زارها في نهاية القرن الثالث عشر الرحالة الإيطالي الشهير (Marco plo)، وقد سجل انطباعاته عنها قائلاً: (يفد التجار إلى هرمز وسفنهم محملة بالتوابل والأحجار الثمينة والعاج والأقمشة الحريرية، ثم يتولى تجار هرمز نقل تلك البضائع إلى كل أسواق العالم، لذا فهي بحق مدينة عظيمة).

وفي منتصف القرن الرابع عشر، زارها ابن بطوطة، في رحلته الشهيرة إلى الخليج، وأشاد بأهميتها الاقتصادية وأسواقها الرائجة، وهي مرسى الهند والسند، ومنها تنقل التجارة إلى العراق وفارس وخراسان. كما كتب عنها الأب راينل (Raynel)، عند زيارته للخليج في نهاية القرن الرابع عشر في مهمة غامضة ربما تبشيرية، وقد أشاد بأهميتها قائلاً: (لقد أصبحت هرمز عاصمة لإمبراطورية تشمل جزءاً كبيراً من بلاد العرب، وجزءاً آخر من فارس، والتجار يفدون إليها من كل بلاد العالم يتبادلون سلعهم ويرتبون أشغالهم بمنتهى الأدب واللياقة، وشوارع المدينة مغطاة بالحصر، وفي بعض الحالات بالبسط للوقاية من حرارة الشمس، والبيوت تزينها مزهريات وتحف من الهند والصين، والزهور العطرية متناثرة في كل مكان، وماء الشرب يقدم إلى الناس في الساحات العامة).

وفق رواية نوران شاه الذي حكم هرمز عام (١٥١٦م)، يشير إلى أن مؤسس هذه المدينة شيخ عربي وفد من عمان إلى فارس، ثم انتقل إلى هرمز وأسس بها هذه المملكة، وتشير دراسات أخرى فارسية إلى ما قال به نوران شاه حينما كان القسم الشرقي من الخليج (ميناب وعمان وهرمز) تحت سيطرة حكام عرب اتخذوا من هرمز عاصمة لهم، وهم من سلالة الأَسد العمانيين، وكان أميرهم (محمد)، وقد ضرب العملة باسمه، لذا لقب بـ(محمد درهـم)، وكتب الجغرافيون المسلمون كالأصطخري والمقدسي والإدريسي، حينما قالوا بأن المدينة تتميز بطابعها العالمي، فسكانها خليط من كل الجنسيات، تجار من فارس، والهند، وبلوشستان، وأتراك، وعرب وأوروبيين، إلى درجة أن المدينة بدت وكأنها تجمع عالمي، برغم احتفاظها بطابعها العربي الإسلامي، وقد قدر عدد سكانها بأربعين ألفا

> لم تجد من المؤرخين الاهتمام الذي يليق بدورها الحضاري والاقتصادي والتاريخي

> في نهاية القرن الثاني عشر كانت (هرمز) قد جذبت إليها التجار والرحالة من كل بلاد العالم

من كل الجنسيات والديانات، وقد تمكن سكان هرمز من أن يصنعوا لأنفسهم كياناً مستقلاً عن فارس، بعد أن امتلكوا قوة بحرية ضاربة، تمكنوا بموجبها من فرض الأمن في الخليج، إلى درجة أن البرتغاليين ترددوا كثيراً في مهاجمة الجزيرة، بسبب استحكاماتها المنيعة وسفنها الراسية بمحاذاة الساحل، وهي في كامل استعدادها لمواجهة أي عدو قادم.

مع نهاية العصور الوسطى، اتسع نشاط الجزيرة حتى أصبحت حلقة الوصل بين الشرق والغرب، فقد وصلت تجارتها إلى أوروبا عبر دجلة والفرات، وصولاً إلى حلب على البحر الأبيض المتوسط، الذي كان يسيطر على تجارته تجار من جنوا والبندقية، وقد عرفها الأوروبيون باعتبارها نموذجا للغنى والثراء، وقد أشاد بها الشاعر الإنجليزي (جون ملتون) في ديوانه (الفردوس المفقود)، حينما أورد بيتاً من الشعر: (إذا كان العالم مجرد خاتم فإن هرمز جوهرته الغالية).

مع نهاية القرن الخامس عشر الميلادي، كان الضعف قد بدأ يدب في كيان هرمز بسبب الصراع بين سكانها، مما دفع القبائل العربية على السواحل الشرقية للجزيرة إلى التخلص من تبعيتهم لهرمز. وكانت الصراعات في البحرين والأحساء تتفاقم بين بني جبر، بينما كانت الأوضاع في عمان تزداد اضطراباً بين سكان الساحل والداخل، الذي كان تحت حكم النباهنة، وقد تفاقم الصراع على أشده فيما بينهم.

عند مقدم البرتغاليين (١٥٠٧م)، كانت (هرمز) تترنح بسبب الانقسامات الداخلية، ورغم ذلك فقد تردد البرتغاليون في اقتحامها، لكنهم بعد أن قضوا على المماليك في المحيط الهندي، أعاودوا هجومهم مرة أخرى عام (١٥١٥م)، وكان هجوم القوات البرتغالية بمثابة هجوم الجياع على مستودعات التموين، وقد خاطب القائد البرتغالي البوكيرك قائلاً لهم (إما الانتصار، أو يقطع المسلمون رقابكم)، بعدها أحدثت المدفعية البرتغالية خسائر مروعة، ولم يستطع حاكم الجزيرة (سيف الدين) مواجهة عدوه، لذا أعلن الاستسلام. إلا أن البرتغاليين انشغلوا بمشاكل الهند وتدهورت أحوال هرمز التجارية بسبب قسوة البرتغاليين في تعاملهم مع الأهالي.

تفاقمت كراهية العرب للبرتغاليين في كل شواطئ الخليج، بسبب قسوتهم في جباية الضرائب، كما اتجه البرتغاليون إلى السيطرة على البحرين والأحساء والقطيف وغيرها من المناطق، التي كانت تابعة لهرمز، ولم يستسلم الأهالي رغم قسوة البرتغاليين، وفي عام (١٥٩٨م)، قدم إلى هرمز قائد برتغالي جديد (ليتاكو تنهو) Leitacoutinho، مبعوثاً من حكومة مدريد، بعد أن توحدت البرتغال وإسبانيا في دولة واحدة، وكتب ليتاكو تقريراً عن أحوال هرمز قائلاً (لقد وصلت القسوة بالقادة البرتغاليين على الأهالي، إلى حد أن اعتبروا أنفسهم بمثابة آلهة، وتركوا واجبهم الحقيقي واتجهوا إلى مزاولة التجارة، وكانوا يجبرون التجار على شراء بضائعهم بفوائد يحددونها بأنفسهم، لذا تقلصت إيرادات الجمارك).

> زارها الرحالة الإيطالي الشهير (ماركو بولو) وابن بطوطة أشاد بأهميتها الاقتصادية وازدهارها التجاري

في عام (١٦٠٠م)، تأسست شركة الهند الشرقية الإنجليزية، بعد أن عجز البرتغاليون عن حماية ممتلكاتهم المترامية، وقد فقدت (هرمز) أهميتها العالمية، وبدأت التجارة العالمية تسلك طريقاً برياً يبدأ من الهند فقندهار عبر أفغانستان، ومنها إلى فارس فأوروبا، وانصرف التجار عن هرمز، بعد أن قطع الإنجليز والهولنديون شوطاً كبيراً في تدعيم نفوذهما في الخليج، بينما تدهور دور البرتغاليين، لذا راح الشاه عباس، الذي كان قد تولى الحكم (١٥٨٧م)، يعمل على استعادة هرمز من خلال تحالفه مع الإنجليز.

أبرم الشاه مع الإنجليز اتفاقية (ميناب ١٦٢٢م)، وقد تضمنت مساهمة الفرس بنصف العمليات العسكرية، بعدها تقسم الغنائم بين الطرفين، على أن يتسلم الإنجليز قلعة هرمز بكل ما بداخلها من أسلحة ومعدات، وقد انطلقت السفن الإنجليزية والفارسية قاصدة هرمز، وقد تواصل البرتغاليون سراً بالإنجليز ليسلموا أنفسهم إليهم، وفي (٢٣ أبريل ١٦٢٢م)، أنزل العلم البرتغالي من على قلعة هرمز.

> تغنّى بها الشاعر الإنجليزي جون ملتون واعتبرها الفردوس المفقود

لم يتحمس الشاه عباس، لعودة (هرمز) كمدينة مزدهرة تمارس دورها في التجارة العالمية كما كان عليه الحال من قبل، بعد أن جردت المدينة من كل جمالها، واختار الشاه بدلاً منها مدينة (جمبرون) بعد أن أطلق اسمه عليها (بندر عباس)، ولم يعد في هرمز سوى أطلال مهدمة، وقلعة قديمة، إنها قصة مدينة تلاشى دورها، وأخرى (بندر عباس) بدأ دورها في حركة التجارة العالمية.

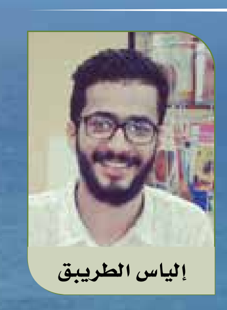
> فقدت أهميتها العالمية مع تأسيس شركة الهند الشرقية وتغيير خطوط التجارة العالمية

إن الدروس المستفادة من هذه القصة، هي أن التاريخ يمضي على هواه، حيث تتوارى مدن وتشيَّد أخرى في سياق منتظم، في نفس الحقبة التاريخية التي شهدت ازدهار مدن أوروبية، لم يكن لها دور في التاريخ الوسيط، كلندن وباريس وغيرهما من عواصم المدن الأوروبية، لكن تظل)هرمز) واحدة من الكيانات الكبيرة، التي لاتزال في حاجة إلى الكتابة عنها من جانب المؤرخين.

جوهرة المحيط الأطلسي

العرائش

مدينة النوارس والبحارة المردة


إلياس الطريبق

هي مدينة اليابسة والبحر، هي مدينة الزرقة البحرية والخضرة الأرضية والبياض المتلألئ الصوفي، ما بين منعرجات وادي (اللِّكْسُوس) وهضبة الشرفة الأطلسية. هي مدينة النوارس والسمك والبحارة وقوارب الصيد العتيق والمنارة، مدينة الرومان واليونان والفينيق، مدينة الساحل والأبراج والمنجنيق، هي مدينة العرائش المغربية، أو كما أطلق عليها مستوطنوها في العصور القديمة من قبل (لكسوس).

على بُعد بضعة كيلومترات شمالي المدينة، تحصنت (لكسوس) بأسيجة أسرارها، واحتمت بالحديد والتراب للصد عن إرثها الدفين، الذي يعود إلى آلاف السنين، وهنا حيث تعاقبت سائر الحضارات من الإمبراطورية الفينيقية إلى الإمبراطورية الرومانية فالعهد الإسلامي. لم يبق من (اللكسوس) اليوم إلا بقايا الزمن الداثر الجميل، حيث تصور لنا الخريطة الطوبوغرافية على مصب نهر (لكسوس) بعض الآثار التي لاتزال حية وشاهدة على حدائق التفاح الذهبي والحياة الزاخرة لما يعرف في المدونة التاريخية بالمغرب القديم، الذي تكشف الأركيولوجيا يوماً بعد يوم عن بعض ملامح أوجهه الضائعة.

أما اليوم فمدينة العرائش هي مدينة ساحلية على ضفاف المحيط الأطلسي، تبعد عن عروس الشمال مدينة (طنجة) بخمسة وسبعين كم، وعن مدينة (أصيلة) بأربعين كم. يعد ميناؤها من أقدم وأهم الموانئ التي تزخر بثروة سمكية هائلة وتاريخ ملاحي عتيد، كما تشتهر أحوازها بإنتاج فواكه التين والعنب والبطيخ والكروم، وصنوف أخرى كثيرة من الفواكه الموسمية وغير الموسمية لوفرة مائها وخصوبة أراضيها.

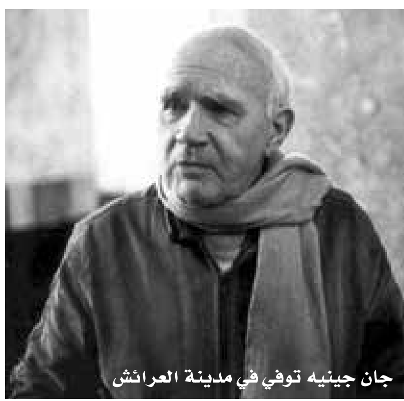
وهي مدينة شاطئية بامتياز أيضاً، حيث تشتهر بشاطئها الخلاب (playa pelegrosa) وتعني بالإسبانية الخطيرة، سميت كذلك لخطورة أمواجها وعلوها الكبير الذي يفوق طوله مترين كاملين، بحيث يجعل من متعة السباحة فيه متعة مضاعفة، فضلاً عن رماله الذهبية الناصعة النظيفة.

تشتهر مدينة العرائش أيضاً بقوارب الصيد والسفن البحرية، التي تمخر عباب الأطلسي، وهي عند خروجها من مرفأ الصيد وقت غروب الشمس، تشكل منظراً هائلاً لزوارها ومرتاديها، خصوصاً عند نقطة الشرفة الأطلسية،

تعاقبت عليها سائر الحضارات الفينيقية والرومانية وواجهت الكثير من الحروب والغزوات



أو ما يطلق عليها (Balcon Atlantico) حيث تجتمع الساكنة ليلاً على أنغام الفلامينكو والموسيقا الأندلسية، يخيطون أنغام المساء على إيقاعات البحر وروائح الملوحة البحرية. لكن هنالك قوارب من نوع آخر، هذه القوارب تعمل بمجدافين اثنين، تتجلى وظيفتها في نقل المصطافين من اليابسة إلى البحر عابرة بذلك حوض مصب (اللكسوس) الذي يفصل الشاطئ عن المدينة قبل أن تتطور لتعمل باستخدام محركات نفاثة. ومن المأكولات الشعبية الرخيصة المنتشرة بالمدينة (غُلاَلْ) وهو حلزون مسلوق مطهو بخلطة الأعشاب الطبية مثل الزعتر والنعناع البري وإكليل الجبل وعرق السوس وغيرها، و(كَلينْتِي Caliente) أيضاً، وهي أكلة ابتكرها في شمال إفريقيا من قدموا من الأندلس وتتكون من دقيق الحمص والزيت والبيض والحليب، بحيث لا تضاهي شعبيتها أي أكلة شعبية أخرى، والحمص المسلوق والبطاطا المسلوقة والإيلادُو (helad) هو الآيس كريم، وحبوب البيبا (pipas) وهي بذور دوار الشمس المقلية، كلها من المأكولات الشعبية الرخيصة التي بإمكان سياح المدينة وزوارها في فصل الصيف أن يتناولوها عند ساحة التحرير، أو ساحة (España) سابقاً أو بالشرفة الأطلسية أو بأي مكان آخر بالمدينة مستمتعين بنسائم الرياح الغربية القادمة من البحر ومنظر الغروب الفاتن الآسر.


جان جينيه توفي في مدينة العرائش


الشاعر محسن أخريف

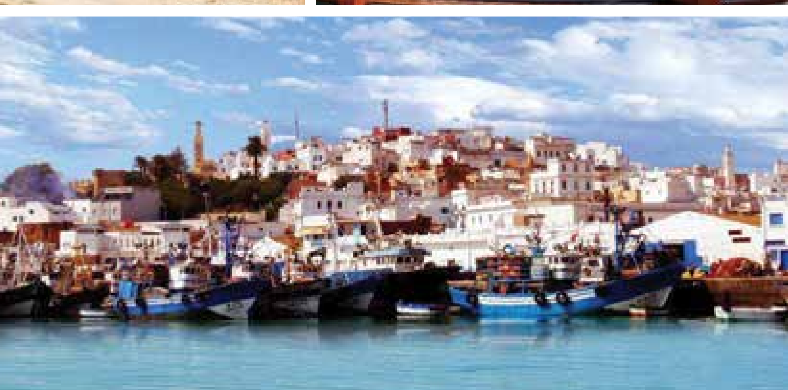
لمدينة العرائش تراث إيبيري أندلسي خلفه الوجود الإسباني في المدينة، ابتداء من سنة (١٩١١م)، وهو التراث الإنساني الذي يتجلى في المسحة التجديدية التي ستعرفها المدينة من خلال عمارتها وتخطيط طرقاتها وهندستها، وبعض الألفاظ الدارجة في اللغة المحكية لساكنتها وطبائعهم.

لاتزال إلى اليوم بعض البنايات التي كانت تلعب دورها الديني والتعليمي والإداري ماثلة للعيان، فعلى المستوى الإداري نخص بالذكر مبنى قيادة المهندسين الذي يحتفظ لنا أرشيف المدينة ببعض صوره والمعلومات عنه بعد أن تعرض للهدم في وقت سابق، هذا المبنى الذي

قال عنها الملك فيليبي الثاني إنها وحدها تساوي إفريقيا بأسرها









ملامح وإطلالات للعرائش









من معالم المدينة

شكل مقراً إدارياً للمهندسين المستقطبين من إسبانيا لإنشاء مشاريعهم بمدينة العرائش، وقد تم إنشاؤه خلال سنة (١٩١٥م إلى ١٩١٧م) من قبل وزارة الأشغال العمومية الإسبانية، ليتحول مكانه حالياً إلى ساحة المسيرة المحاذية لقصر البلدية.

وللتعرف أكثر إلى هذا الموروث الإنساني، تكفيك إطلالة على ساحة التحرير، التي تحيط بها البنايات الأوروبية من كل جهة في موازاة مع المدينة الإسلامية، التي لا تختلف كثيراً عن سائر المدن العتيقة المغربية، بقصبتها المطلة على البحر وأبوابها المتعددة وأقواسها، دروبها وأزقتها المتقاطعة والملتوية في شبه متاهة سحرية خلابة.

العرائش، معروفة أيضاً بتاريخها الحافل في الجهاد البحري، ضد الحملات الصليبية القادمة من شبه الجزيرة الإيبيرية؛ تاريخ مطبوع بالصراع الطويل والتنافس الحضاري المستمر، فهي المدينة التي قال عنها الملك فيليبي الثاني في سياق حملته على العرائش قبل استيلائه عليها سنة (١٦١٠م):(إنها وحدها تساوي إفريقيا كلها)؛ جملة كفيلة بأن تبين لنا حجم المدينة في ذلك الوقت وحجم الصراع الدائر حولها فيما بين الجنوب الإسلامي والشمال المسيحي. هي المدينة التي شهدت أيضاً سنة (١٥٧٨م) المعركة الشهيرة التي دارت بين جيش محمد المتوكل السلطان المغربي وجيش سيباستيان ملك البرتغال وتحديداً في وادي المخازن الوادي الذي سميت المعركة باسمه؛ معركة حسم فيها الجيش المغربي الانتصار لمصلحته وأصبحت دولة البرتغال تحت سيادة إسبانيا لمدة ثلاث وتسعين سنة.

وتخليداً لهذا الانتصار العظيم للمغاربة وجيشهم في المعركة، أمر أحمد المنصور الذهبي ببناء حصن الفتح ذي الأبراج العاتية المصاقبة لأمواج المحيط الأطلسي، على هضبة مرتفعة شمالي المدينة، ثم حصن النصر الذي سيتحول فيما بعد إلى معرض للصور الفوتوغرافية، ومسرح للمهرجانات الموسيقية بقلب المدينة العتيقة التي تشرف على البحر.

هذه هي مدينة العرائش، لقبت كذلك نسبة إلى عرائش العنب والكروم، التي كانت منتشرة ببواديها بمحاذاة نهر (اللكسوس)، هذا النهر القادم من أقاصي جبال الريف بمحاذاة (شفشاون) دائم الجريان، هو النقطة التي تفصل البحر عن اليابسة، وفي نفس الوقت يصل البحر بالمدينة.

وهدوؤها الباعث على الشعور بالرخاء والطمأنينة، يجعل منها مدينة رحيمة بساكنيها، برغم تمنعها على الدوام في وجه الكائدين لها ومكر التاريخ وإجحافه، وقد ظلت تحتمي بأسطورتها الضاربة في جذور الزمان السحيق، لا تكل أمواج البحر ولا تمل في روايتها حكايتها الطويلة للعابرين بها قبل المقيمين، هي مدينة يشي لونها الأزرق والأبيض وهواؤها باعتدال مناخها ورونق العيشة المتوسطية بها بسحرها الخاص المتمثل في السلم والمهادنة الصادقة، على رغم تاريخها الحافل بالصراع الطويل الحافل بالانتصارات.

لديها تراث أندلسي إنساني يتجلى في معمارها وشخصية سكانها

تشتهر بأنها مدينة التفاح والكروم وتجمع بين الريف والساحل



محمد نجيب قدورة

قراءة مضيئة في
«المقامات النظرية»
لمؤلفها أبي بكر محسن باعبود الحضرمي

لطالما عرفنا شيئاً وغابت عنا أشياء.. وذلك في أخبار الموروث المفقود أو الضائع.. حدث ولا حرج.. لقد قرأت أن للمعري كتاباً بعنوان (معجز أحمد) ويقصد به المتنبي.. لم يعثر عليه، ومثله كثير، لكن مؤلفنا الحاضر الغائب، ألف كتابه على منوال مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري في بلاد الغربة والمهجر.. من اليمن إلى الهند كانت رحلته كعادة قومه الحضارم.. عرفنا أحمد علي باكثير، القادم من إندونيسيا إلى مصر، فغدا ناراً على علم في الشعر والمسرح وهو يمني الأصل.

أما مؤلفنا «باعبود» فخرج ولم يعد وانقطعت أخباره حتى عن مؤرخي الأدب في بلاد العرب، ليس غريباً ما حدث، فالغائب حجته معه، إلى أن يذوب شيء ما..

ثم بدأت الحقيقة تطفو كقارورة فيها رسالة نسخة في دمشق أو بغداد.. لا ندري كيف حصل الأب لويس شيخو المتوفى (١٩٢٧) على نسخة اقتطف منها مقامتين ضمهما كتابه (مجاني الأدب) هما المقامة الجونغورية والمقامة الصرنجية.. ولم تذكر هذه المقامات عند غيره ولا عند شوقي ضيف في كتابه (المقامات) ولم يذكرها إلا الهنود كمخطوطات في مكتباتهم. ثم جاء دور المحقق عبدالله محمد الحبشي، لنتعرف (المقامات النظرية) أو الهندية.. فما هي الحكاية؟

في صنعاء، ظهر المخطوط مكتوباً بخط هندي في غاية الغموض، حيث وصلتنا النسخة من رفعت عبدالله القرشي، من أهل حيدر أباد. تبدأ رحلة التحقيق بالرجوع إلى مخطوطات المكتبة الآصفية، ومكتبة بوهار ومكتبة بيشاور ومكتبة برامبور، إلا أن المخطوط المعتمد هو المطبوعة الحجرية، ضمن المكتبة الآصفية بحيدر آباد برقم (٢١) فن المحاضرات، وأخيراً طبع الكتاب من قبل المجمع الثقافي في أبوظبي، ومحققه هو عبدالله محمد الحبشي عام (١٩٩٩) بعنوان: المقامات النظرية لأبي بكر محسن باعبود الحضرمي، فما هي حقيقة هذه المقامات؟

يمكن طرح التساؤل هنا: بم تختلف مقامات «باعبود» عن مقامات سواه من العرب القدماء، الذين سجلوا قصصهم وحكاياتهم على نمط النكتة والسخرية، بهدف تفتيح الأذهان والإبهار البلاغي والتسلية؟ كصنع المؤسس بديع الزمان الهمذاني، والقاسم بن علي الحريري، والمقامات الزينية وأشباه المقامات، من أخبار المغفلين والحمقى والدهاة، وقد عرف أسلوب المقامات بتكلفه وتصنعه، لكنه كان في حبكته لا يخلو من المتعة في الحدث والحوار، الذي يتم عادة بين الراوي والبطل.. الراوي عيسى بن هشام عند بديع الزمان، والحارث بن همام عند السروجي، أما البطل أبو الفتح الإسكندري عند البديع، وأبو زيد السروجي عند الحريري.. والمقامات عند «باعبود» خمسون مقامة.. مثل غيره أقول: هذا الأسلوب في الرواية والبطولة، قلده

> المحقق للمقامة عبدالله محمد الحبشي قام بدوره في التعريف بهذه المقامة المجهولة عربياً

باعبود، فالراوي عنده هو الناصر بن فتاح، والبطل هو أبو الظفر الهندي، وأماكن الأحداث تجري في الهند، التي قدم إليها المؤلف باعبود الحضرمي، بعد ما سمع عن جمالها وجذبها للمهاجرين العرب على مدى قرون.. فتتشكل جالية عربية تتمخض عن مجالس تجارية أو أدبية، وكانت أسرة آل العيدروس، من أشهر البيوتات التي كانت مجمع المغتربين من رجال الأدب والتصوف.

وباعبود، هو القائل في مقدمة المقامات: لما رماني البين بسهام الاغتراب، وفارق بيني وبين الوطن والأحباب، خرجت ذات يوم بعد صلاة العصر إلى منتزه مع بعض أدباء العصر، واصطحبت معي المقامات الحريرية والنوابغ والمقامات الزينية، وكان معنا جماعة، ليس لهم تعلق بعلوم العربية ولا اطلاع على النكت الأدبية، فعند ذلك أشار علي بعض من حضر، بإنشاء مقامات يفهمها القاصي والداني، فأنشأت وتجنبت الوحشي والغريب، وحقاً كان للمؤلف ما أراد، فقد جاءت مقاماته مرسلة العبارات إلا ما لا بد منه من إحداث جرس.. فلم يتشدق ولم يستوحش، ولا يحيجك وأنت في العرض والسرد إلى التواء في المعاني أو تعقيد في الأفكار.. وأستطيع القول، إنها حكاية فكرة وحدث وحركة على مسرح الملح والنوادر، فإذا كانت المقامات أسلوباً عربياً في الحكاية، فهي تسجيل وتوثيق لطباع الناس في أيام هندية.. كما هي إضافة في القيمة لأعمال أدبية عربية الروح في بلاد المهاجر تغني الثقافة العربية، ولا بأس إذا ردت وأعادت إلينا بضاعتنا، لكن مع شيء من محاولة التهذيب والتثقيف.

وأخيراً، فلنقرأ و لنتأمل نموذجاً من مقامات «باعبود» المقامة السادسة والأربعون، وتعرف بالمرشد آبادية: روى الناصر بن فتاح قال: لقد رأيت في الهند من العجب ما يكتب لندرته بماء الذهب، وذلك أنه جمع السفر بيني وبين رجلين، ومعهما كلب في جيده طوق من لجين، واتفق أن مرض الكلب مرض الموت، وحين خشيا عليه من الفوت، سمعتهما يتحدثان في سرهما ويتشاوران في أمرهما. فأحدهما يقول للآخر: يا أبتي يعز علي رمي الكلب للسباع والذئاب والضباع، والآخر يقول لا تخف ولا تحزن فسنعيش بسببه العيش الحسن، فانظر ما أفعل ولا تعارضني ولا تسأل فإني سأصرف عنك وجوه العباد، وكان بالقرب بلدة يقال لها مرشد أباد.

ثم لما مات الكلب كفناه ووضعاه في صندوق وغشياه بالحرير، وحملاه إلى السوق، وما إن وصلا إلا وقد حل المساء، وحثيا على رؤسهما التراب وبكيا بكاء الخنساء، ولما سئلا عن الميت وحقيقته ومذهبه وطريقته فبالغا غاية الإغراق، فكان أهل البلد يجلونه، وباتوا طول ليلهم يقرؤون على الصندوق القرآن، وتطول الحكاية.. حيث يقام مزار وقبة فوق القبر ويبدأ هؤلاء المحتالان الأب والابن يجنيان النذور والغنائم إلى أن كشف أمرهما فسجنا، وبعدها انهزما من ذلك البلد.. وهدمت القبة وصار مكان المزار بستاناً.. وهذه حكاية تتكرر، حيث يتكرر مشهد الغفلة والجهل وعدم التحري، مع أن الحكمة تقول: اعقلها وتوكل.. فالحذر الحذر.

فن المقامات الأدبية لا يتقنه، إلا من جرب وشاهد وغامر، مع امتلاك زمام الموهبة في الحكاية وإدارة المجالس الأدبية.. أجل المقامات ليست فناً مستحدثاً في الرواية الشفوية بين المتحادثين، لكنها استحدثت لتكون نواة القصة القصيرة أو الرواية، ذات الحلقات المتسلسلة في بقع من ضوء، يوثق ويسلط على الحياة اليومية في الحي والمنزل والسوق والمجالس، أو على مقاهي الرصيف الثقافية.

وفي المقامات مادة نفسية اجتماعية، هي وصفة لتخفيف حالة الغربة عن الكاتب كأمثال باعبود الحضرمي.. وهو يتلقى صدمات تقتضي منه ردود أفعال سريعة أو مخارج مواقف ذكية، أما البراهين والأدلة في المقامات النظرية، فهي إشارات كاشفة وردت على لسان الراوي والبطل: «وتهيأت لركوب مركب الغربة».. واغترفنا من بحارها القاموسية، واستمطرنا سحائبها العيدروسية، أتيت إليه بنابغة اليمن وخاتمة شعراء الزمن، وفي النهاية يكشف أبو الظفر الهندي قناعة بمشيئة الراوي «أبو الفتاح».. ألا من عرفني عرفني، ومن لم يعرفني فأنا أبو الظفر الهندي.. ويكون ردّ إحدى الشخصيات «إن من لا يعرف الأدب لا يفهم رموز كلام العرب».

حصل الأب لويس شيخو على نسخة اقتطفت منها مقامتين ضمهما لكتابه (مجاني الأدب)

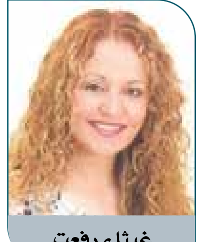
ظهر المخطوط أولاً في صنعاء وقد كتب بخط هندي غاية في الصعوبة

يروي «باعبود» في مقامته حكايات ونوادر متضمنة النكتة والسخرية

أسسها الفينيقيون قبل (٤٠٠٠) سنة

أرواد.. جزيرة الأحلام والأرجوان

أرواد أو (أرادوس) جزيرة سورية قديمة قدمَ التاريخ، يحتضنها ساحل البحر الأبيض المتوسط، وهي الجزيرة الوحيدة المأهولة بالسكان منذ أيام الفينيقيين قبل (٤) آلاف عام. جزيرة أرواد الفينيقية التي ذكر ياقوت الحموي في معجمه أنها (جزيرة في المتوسط قرب قسطنطينية دخلها المسلمون سنة (٥٤هـ) مع جنادة بن أبي أمية في أيام معاوية).



غيثاء رفعت

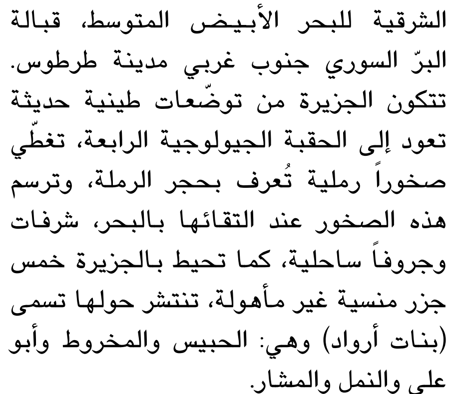
كما ذُكرت (أرواد) في ألواح مدينة (إيبلا)، فقد كانت عاصمة مملكة ازدهرت في الألف الثاني قبل الميلاد، وكانت حدود هذه المملكة بين النهرين الكبيرين الشمالي والجنوبي في الساحل السوري، وكان لها أسطول تجاري مهم، إذ عاشت عصرها الذهبي في القرنين الرابع عشر والثامن عشر قبل الميلاد.

ويختلط تاريخ (أرواد) بالأساطير، وتحكي إحداها عن قصة شاب ركب البحر طالباً الرزق، لكنه لم يعد، فراحت حبيبته تسأل عنه إلى أن أخبرها صديقه أنه وقع ضحية جنيات البحر اللواتي أغرقن مركبه، لكن الفتاة لم تصدق تلك الرواية وراحت تبتهل حتى يعود، وعندما سمعت دعواتها ملكة الجنيات رقّت لحالها، وبعثت إليها مع أحد طيور الماء رسالة تخبرها أن حبيبها سيعود، وأمرت ببناء ملاذ آمن لهما هو جزيرة أرواد. وتروي أسطورة فينيقية: أن (أرواد) ابنة بعل (إله البر) أُعجبت بـ(يم) (إله البحر) الذي كان عدو أبيها، ففضّلت البقاء معه ونسبت الجزيرة إليها.

ورد اسم (أرواد أو أرادوس) في رسائل تلّ العمارنة، وفي حوليات ملوك آشور، وفي نصوص أوغاريت، وجميع هذه الكتابات تتحدّث عن أهمية أرواد التاريخية والاقتصادية والملاحية، وعن أنها من أهمّ المدن الفينيقية. وسُميت الجزيرة قديماً (آراد) أو (آرفاد)، باللغة الفينيقية. وفي زمن الكنعانيين، كانت مملكة مستقلة سُميت (أرادوس) وبهذا الاسم عرفها اليونانيون، وتعني الملجأ والمأوى والملاذ، إذ كانت ملجأ سكان الساحل السوري من الغزوات الآشورية، وأطلق عليها الرومان اسم مرفأ الأرجوان، وكل هذه التسميات تشير إلى أن مؤسسيها كانوا من الفينيقيين.

تقع جزيرة (أرواد) أمام السواحل





الشرقية للبحر الأبيض المتوسط، قبالة البرّ السوري جنوب غربي مدينة طرطوس. تتكون الجزيرة من توضّعات طينية حديثة تعود إلى الحقبة الجيولوجية الرابعة، تغطّي صخوراً رملية تُعرف بحجر الرملة، وترسم هذه الصخور عند التقائها بالبحر، شرفات وجروفاً ساحلية، كما تحيط بالجزيرة خمس جزر منسية غير مأهولة، تنتشر حولها تسمى (بنات أرواد) وهي: الحبيس والمخروط وأبو علي والنمل والمشار.

ويبلغ طول الجزيرة (٨٠٠) متر، وعرضها (٥٠٠) متر، أي أنّ مساحتها تبلغ تقريباً (٤٠٠) ألف متر مربّع، المسكون منها (٥٠) في المئة، وقد وصفها العالم (استرابون) بأنها مدينة مهمّة تشغل مساحة من اليابسة وصخرة يلطمها البحر من كلّ جهة حتى يكاد يغمرها.

ومن أهم معالمها الأثرية (المرفأ)، ويقع في الجهة الشمالية الشرقية من الجزيرة، مقابل مدينة طرطوس، وتحيط بالجزيرة بقايا سور قديم، يعود للفترة الفينيقية لحماية المدينة من العواصف البحرية ولصد الغزوات مبني من حجارة ضخمة يصل وزن بعضها إلى عشرين طناً، وارتفاعه كان تقريباً عشرة أمتار.

ومن معالمها القديمة؛ معبد يعود إلى القرن الخامس قبل الميلاد، وبقايا ملعب رياضي كبير كان الأرواديون يقيمون عليه مواسم الألعاب الرياضية الأولمبية القديمة، ويعود إلى القرن السادس عشر قبل الميلاد، ومنهم أخذ اليونانيون تلك الفكرة وأطلقوا الألعاب الأولمبية.

توجد في أرواد قلعتان صغيرتان؛ الأولى وسط الجزيرة، وهي من القرن (١٣)، تتألف من طابق واحد، بنيت بالحجارة الرملية المنحوتة، أرضها صخرية، وبابها من جهة الغرب مزخرف بالمرمر والأحجار البيضاء، فيها قاعات وملاجئ ومستودعات، وغرف لسكن الجنود، ويحيط بالقلعة سور فيه ثلاثة أبراج مستديرة في ثلاثة من الزوايا، لها شرفات ومرام ومسارات للحراس، أهمها البرج الأيوبي ويقع في الجهة الشرقية، ويتألف من طابقين.

أما القلعة الثانية؛ فهي عربية صغيرة تقع إلى جانب المرفأ، وتستخدم حالياً كمتحف، أحد أبراجها المركزية يضم أجنحة للفخاريات

من أسمائها (أرادوس) و(أرفاد) وقد ذكرها ياقوت الحموي في معجمه

يبلغ طول الجزيرة ٨٠٠ م، وعرضها ٥٠٠ م بمساحة تقدر بـ ٤٠٠ ألف م٢



ميناء أرواد

والنقود الأروادية والصدفيات البحرية النادرة والأسفنج الطبيعي والصناعات اليدوية الأروادية والفن الحديث، وفيها آثار من العهد الفينيقي، وبعض الكهوف وبقايا الحمام العثماني، الذي تهدّم بسبب الأمواج القوية التي تضرب الجزيرة، وعثر على كتابات منقوشة عددها (٢٢) نصاً.

اشتهر سكان الجزيرة بأنهم بحارة ماهرون، حتى قيل إنهم من أهم بحارة البحر المتوسط، كما كانوا يلمّون بالظواهر البحرية، والجوية، ويعملون بالصيد والتجارة البحرية وصناعة الشباك والأشغال الصدفية اليدوية، والحرفة الأساسية لهم التي توارثوها عن أجدادهم هي صناعة السفن، التي ضربت شهرتها آفاق الأرض، وكانت أرواد قديماً تملك أسطولاً بحرياً قوّياً، وحارب الأرواديون ضدّ الإغريق اليونانيين، ووقعت بينهم معركة بحرية هي معركة (سالاميس).

كانت (أرواد) مدينة مزدهرة منذ الألف الثاني قبل الميلاد، ثم وقعت تحت نفوذ مملكة صور، إلا أنها استقلّت عنها، وأخذت تنمو وتمتدّ لتؤسّس مستعمرات، وتنشئ مدناً على الشاطئ لضرورات اقتصادية ودينية ودفاعية، وسمّيت هذه المستعمرات أيضاً (بنات أرواد)، وتوغل الأرواديون في الداخل فأقاموا معابد وقلاع، وأسهموا في تأسيس مدينة طروادة، وأشهر بنات طروادة (أنترادوس) وهي طرطوس الحالية، و(عمريت).

فعندما أغارت شعوب البحر على أوغاريت، كانت أرواد أوفر حظاً، إذ نجت من الغزو، وأصبحت من أبرز المدن الساحلية، إلا أنها خضعت للملك الآشوري (تغلات بلاصر) الأول ثم (آشور ناصربال)، غير أن الأرواديين اتّحدوا مع ملوك سوريا الآراميين عام (٨٥٤) قبل الميلاد، ليحاربوا جيش (شلمانصر الثالث) الذي تمكّن فيما بعد من فرض الغرامات على أرواد.

وقد غزا الإسكندر المقدوني البلاد عام (٣٣٣) قبل الميلاد، وقدّم ابن ملك (أرواد) الخضوع والطاعة أمام الإسكندر، واللافت أن الإسكندر لم يشأ إثارة حساسية أهل أرواد وشعورهم، ولم يدخل الجزيرة على رغم وجوده في (ماراتوس) طرطوس القريبة منها، والمقابلة لها على البر السوري.

كان لأرواد شأن مهمّ في النزاع بين البطالمة والسلوقيين، لذا، منحها (أنطيوخيوس الثاني) استقلالها ليضمن مساعدة بحريتها، وتمتّعت وقتذاك بامتيازات المدينة الحرّة، واعتبر العام (٢٥٩) قبل الميلاد نقطة بدء التأريخ لديها، وتدخّل الأرواديون في نزاع السلوقيين بين بعضهم بعضاً، حيث وقفوا إلى جانب سلوقس الثاني، واضطر (أنطيوخيوس الرابع) إلى إخضاعهم بعد مقاومة، ثم تحالف معهم، وأعاد (أنطيوخيوس) السابع إلى (أرواد) حرّيتها ليكسب مساعدتها، وكان لأرواد نفوذ عظيم على طول سواحل سوريا.


صفوان بهلوان


مصطفى عثمان


عبدالله لبادي

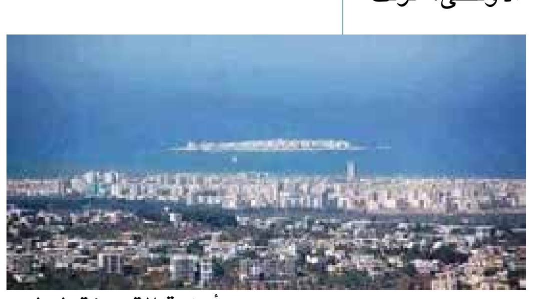
وعندما احتل الرومان سوريا بقيادة القائد الروماني (بومبيوس)، حافظت (أرواد) على استقلالها النسبيّ، وأيّدت القائد الروماني (بومبيوس) عند خلافه مع قيصر، واستخفّت بعملاء (أنطونيوس) ورفضت دفع الجزية. إلا أن المجاعة التي نتجت عن الحصار دفعتها إلى الاستسلام، واحتفظت (أرواد) في تلك الآونة بمؤسّساتها الهيلنستية، وكانت الوحيدة التي حافظت على حرّيتها.

لم تدخل (أرواد) الفتح العربي مع سوريا، بل بقيت قاعدة بحرية بيزنطية، إلى أن قرّر معاوية بن أبي سفيان فتحها. أُعيد استخدام الجزيرة كقاعدة بحرية لأساطيل الدول الإيطالية في حقبة الغزو الإفرنجي، واستقرّ فيها فرسان الهيكل فزادوا من تحصينها. بعد ذلك تناوب على أرواد المماليك، ثم أُهملت وأتى العثمانيون زمن السلطان سليمان القانوني، وشيّد فيها حصنان صغيران.

وفي الحرب العالمية الأولى، نزلت فيها البحرية الفرنسية وأخضعتها لفرنسا عام (١٩١٥)، وحتى استقلال سوريا عام (١٩٤٦)، ومن أشهر أبنائها الشاعر عبدالله لبادة والفنان الموسيقار صفوان بهوان.

> يشتهر سكانها بأنهم بحارة ماهرون ويجيدون صناعة السفن وكل ما يتعلق بحرفة الصيد

> تشكل مع مدينة (أنترادوس) أو (ماراتوس) طرطوس حالياً واجهة سياحية للساحل السوري


أرواد قبالة مدينة طرطوس



صناعة القوارب والسفن في أرواد

إبداعات

شعر - قصة - ترجمة

- أدبيات
- قاص وناقد
- مسار/ قصة قصيرة
- الحجر الأخطر/قصة قصيرة
- التلميذ/ قصة مترجمة



إعداد: فواز الشعار

جماليّات اللّغة

التّفريعُ في البلاغةِ، أنْ يَبْدَأَ الشّاعرُ بلَفْظةٍ هي إمّا اسْمٌ، وإمّا صِفةٌ، ثمّ يكرّرُها في البَيْتِ مُضافةً إلى أسْماءٍ وصفات، تَتفرّعُ منْ جُمْلَتِها أنواعٌ منَ المعاني، كقولِ المُتَنبّي:

أَنَـا ابـنُ اللّـقاءِ أنَـا ابـنُ السَّخاءِ ... أنـا ابـنُ الضِّـرابِ أنـا ابـنُ الطِّعانِ

أَنَـا ابـنُ الفيافي أنـا ابـنُ القوافي ... أنَـا ابنُ السُّـروجِ أنَـا ابـنُ الرِّعانِ

ومنهُ، أنْ يُصَدِّرَ الشّاعرُ كلامَهُ باسم مَنْفيٍّ، ثُمَّ يَصِفُهُ بمُعْظم أو صافه اللّائقة بهِ، كقول الأعْشى:

ما رَوْضَةٌ مِنْ رِياضِ الحَزْنِ مُعْشِبَةٌ ... خَضْراءُ جادَ عَلَيْها مُسْبِلٌ هَطِلُ[1]

يُضاحِكُ الشَّمْسَ منها كَوْكَبٌ شَرِقٌ ... مُــؤَزَّرٌ بعَميمِ النَّبْتِ مُكْتَهِلُ

يَوْماً بأَطْيَبَ منها نَشْرَ رائحةٍ ... ولا بأَحْسَنَ منها إذْ دَنا الأُصُلُ

١- الحَزْنُ: ما ارْتَفَعَ منَ الأرْضِ.

وادي عبقر

يا بائعَ الصَّبرِ

ناصيف اليازجي (بحر البسيط)

يا بائعَ الصَّبْرِ لا تُشْفِقْ على الشّاري ... فدرْهَمُ الصَّبْرِ يَسْوَى ألْفَ دينارِ

لا شيْءَ كالصَّبْرِ يَشْفي جُرْحَ صاحِبِهِ ... ولا حَوَى مِثْلَهُ حانوتُ عَطّارِ

هذا الذي تُخْمِدُ الأحْزانَ جُرْعَتُهُ ... كبارِدِ الماءِ يُطفي حِدَّةَ النَّارِ

ويَحْفَظُ القَلْبَ باقٍ في سلامَتِه ... حتّى يُبَدَّلَ إعْسارٌ بإيسارِ

إنّ السَّلامةَ كَنْزٌ.. كلُّ خَرْدَلَةٍ ... مِنْهُ تَقُوَّمُ مِنْ مالٍ بقِنْطارِ

والمالُ يُدْعى صديقاً عِنْدَ حاجَتِه ... وقَدْ يكونُ عَدُوّاً داخِلَ الدَّارِ

حَوادِثُ الدَّهْرِ تَجْري في البلادِ على ... مَراتبِ النَّاسِ مِقْداراً بمِقْدارِ

إنَّ الرِّياحَ تُصيبُ النَّخْلَ تَقْصِفُهُ ... وليسَ تقْصِفُ غُصْنَ الشِّيحِ والغارِ

هَبْ أنكَ الشَّمسُ في الأفلاكِ طالعةً ... هلْ تَسْلَمُ الشَّمْسُ مِنْ كَسْفٍ وأكْدارِ

لِلدَّهْرِ يَوْمٌ عَلَيْنا لا يَدومُ كما ... يَوْمٌ لنا لَمْ يَدُمْ في حُكمِهِ الجاري

لا يَلْبَثُ الغُصْنُ عُرياناً بلا ثَمَرٍ ... حتَّى تَراهُ بأوراقٍ وأثْمارِ

سَيفْتَحُ اللهُ باباً ليسَ تَعْرِفُهُ ... ومَنْهَجاً غَيْرَ مَلْحوظٍ بأبْصارِ

إذا قَطَعْنا رَجاءَ النَّفْسِ مِنْ فَرَجٍ ... فإنّنا قَدْ قَطَعْنا رَحْمَةَ الباري

قصائد مغنّاة

لا تنتقدْ خجلي

شعر: سعاد الصّباح، لحّنها: كمال الطويل، وغنّتها نجاة سنة (٢٠٠١م)

لا تَنتقدْ خجلي الشّديدَ فإنّني ... بسيطةٌ جداً.. وأنت خبيرُ
يا سيّدَ الكلماتِ.. هَبْ لي فُرصةً ... حتّى يذاكرَ درْسَهُ العُصفورُ
خُذْني بكلّ بَساطتي.. وطُفولتي ... أنا لَمْ أزلْ أخطو.. وأنْتَ قديرُ
مِنْ أينَ تأتي بالفَصاحَةِ كلِّها ... وأنا يتوهُ على فمي التّعبيرُ
أنا في الهَوى لا حَولَ لي أو قوةٌ ... إنَّ المُحبَّ بِطَبْعِهِ مَكْسورُ
يا هادئَ الأعْصاب إنّكَ ثابتٌ ... وأنا على ذاتي أدورُ.. أدورُ
الأرضُ تحتي دائماً مَحْروقةٌ ... والأرضُ تحتكَ مُخْمَلٌ وحَريرُ
فرْقٌ كبيرٌ بَيْنَنا يا سيّدي ... فأنا مُحافِظةٌ وأنتَ جَسورُ
وأنا مُقيّدةٌ وأنتَ تطيرُ ... وأنا مَجهولةٌ جداً وأنْتَ شهيرُ

فقه لغة.. فروق لغوية:

بَيْنَ كَبِرَ، وكَبُرَ: كَبِرَ الرجلُ: أَسَنَّ، وكَبُرَ الأمْرُ: عظُمَ. بيْن بَدُنَ، وبَدَّنَ: بَدُنَ يَبْدُنُ بُدْناً وبَدانةً، وهو بادِنٌ: ضَخُمَ، والأُنثى بادنٌ وبادنةٌ، والجمعُ بُدْنٌ وبُدَّنٌ. أما بَدَّنَ، فأَسَنَّ وضعُفَ؛ قال حُمَيْدُ الأرْقط:

وكُنْتُ خِلْتُ الشَّيْبَ والتَّبدينا ... والهَمَّ مما يُذْهِلُ القَرينا

بَيْنَ تَهَجَّدْ وهَجَدْ: تَهجَّدْ يتَهجَّدُ تَهجُّداً: سَهِرَ. وهَجَدَ يَهْجُدُ هُجوداً **وأَهْجَدَ:** نام.

بَيْنَ أَقْسَطَ وقَسطَ: أَقْسَطَ يُقْسِطُ، فهو مُقْسِطٌ إذا عَدَلَ. **والقِسْطُ:** الميزانُ، سُمّي به من القِسْطِ، أي العَدْلِ. أمّا قَسَطَ يَقْسِطُ قُسوطاً، فهو قاسِطٌ، أي جارَ وظلَمَ، وعَدَلَ عن الحقّ. وقَسَّطَ الشيءَ: فرَّقَه. وأنشدَ القُطاميُّ:

أَلَيْسوا بالأُلى قَسَطوا قَديماً ... على النُّعْمانِ، وابْتَدَروا السِّطاعا

والسِّطاع: خَشَبَةٌ تُنصبُ وَسَطَ الخِباءِ والرُّواق.

من الطرائف

شكا بَعْضُ أَهْلِ الأمْصارِ والياً إلى المأمونِ، فَكَذَّبَهُمْ، و قالَ: قَدْ صَحَّ عِنْدي عَدْلُهُ فيكُمْ، وإحْسانُهُ إِلَيْكُمْ. فاسْتَحيَوْا أَنْ يَرُدّوا عَلَيهِ. فقامَ رجُلٌ مِنْهُمْ، و قالَ: يا أميرَ المُؤمنين: قدْ عَدَلَ فينا خَمْسةَ أعْوام، فاجْعَلْهُ في مِصْرٍ غَيْرِ مِصْرِنا، حتّى يَسَعَ عَدْلُهُ جميعَ رَعِيَّتِكَ، و تَرْبحَ الدُّعاءَ الحَسَنَ؛ فضحكَ المأمونُ، وصَرَفَ الواليَ عَنْهُمْ.

ينابيعُ اللُّغَةِ

ابن عبد ربّه

أحْمدُ بنُ مُحَمّدٍ بنِ عَبْدِ ربِّه، أبو عُمرَ القُرطبيّ الأنْدلسيّ؛ أديبٌ أخباريٌّ عَلّامةٌ. وُلِدَ في قُرْطبة، في رَمضانَ سنةَ (٢٤٦هـ) ونشأ فيها، وكانت مُزْدهرةً زاهيةً نَهاراً ومُضيئةً لَيْلاً، وكانتْ تُعدُّ عاصمةَ الأنْدلسِ، وعَروسَها. فأحبّ اللّهْوَ والغِناءَ، وطابت نَفْسُهُ إلى مَغانيها، لكنه لم يتَهوَّرْ، فَتَقرَّبَ منْ صَفْوةِ أُمَرائها وأُدَبائها، وثقّفَ نَفْسَهُ بالفِقْهِ والدّينِ والأدبِ والنَّحْوِ والتّاريخِ والفَلْسَفَةِ، لكن لا يَعْني ذلكَ أنَّ حياتَهُ كانتْ كلُّها سَعادةً، ولَمْ يتألّمْ أو يتأثّر، فقدْ مَرّتْ بِهِ أحْداثٌ جِسامٌ؛ إذْ خَسِرَ ولَدَيْن، وكانا أثيرَيْن لَدَيْه. فأُصيبَ بالفالجِ الذي أقْعَدَهُ سنينَ عدّة، كما أنه شكا من جَوْرِ الزّمان، شِعْراً.

لهُ ديوانُ شِعْرٍ جيدٌ، منهُ ما سمّاهُ (المُمَحّصات)، وهي قصائدُ في المَواعظِ والزّهْد، نقضَ ما قالَهُ في صباهُ من الغَزَل والنّسيب، ومن شعره:

يـا ذا الــذي خَـطَّ الـعِـذارُ بِـخَـدِّهِ
خَـطّـيْـنِ هـاجَـا لَـوْعَـــةً وبَـلابِـلا
مـا صَـحَّ عِـنْـدي أنّ لَـحْـظَـكَ صَـارِمٌ
حَـتّـى لَـبِـسْـتَ بِـعـارِضَـيْـكَ حَـمَـائِـلا

لكن غلبَ اشتغالُهُ في أخْبارِ الأدبِ على شِعْرِه، فكانَ منَ العُلماءِ المُكثرينَ مِنَ المَحْفوظاتِ، والمُطّلعينَ على أخبارِ النّاس.

كُتُبُه: (العِقْدُ)، وأضافَ النُّسّاخُ المتأخّرون لفظ (الفريدُ)، فأصبحَ (العِقد الفَريد)، و(أنْسابُ العرب)، و(أخْبارُ المتنبّي)، و(المُمحّصات).

يُعدُّ (العِقْدُ الفريدُ)، صورةً جليّةً تكشفُ ثقافَةَ ابنِ عَبْدِ ربِّهِ الواسِعَةِ، إذْ يُمْكِنُ لقارئهِ أنْ يَرى التّاريخَ والأدَبَ، والتّمْحيص في النّوادِرِ واللّطائفِ، ومطالعةَ الدّواوين، والعُمْقَ في السّيرةِ النّبوية، ودِراسةَ أخْبارِ الصَّحابةِ والتّابعين. كما يَلْمَسُ تَعَمُّقَهُ في الفِقْهِ وعُلوم القُرآن، والحَديث. كما يَكْتَشفُ تبحُّرَهُ في عِلْمِ العَروض والقوافي، وكُتبِ النَّحْوِ والصَّرْف، بأُسْلوبٍ مَتينٍ يُذكِّرهُ بأسلوبي الجاحظ والرّاغب الأصْبهاني. قال عنهُ ابنُ العماد: (حَوى كتابُهُ «العِقْد» كلَّ شيء)، وقال عنْهُ ابنُ خَلِّكان: (منَ الكُتبِ المُمْتِعَة).

منْ آراءِ العلماء في ابنِ عَبْدِ ربّه، يقول المقَرّيُ: (عالِمٌ سادَ بالعِلْمِ ورأَسَ، واقْتَبَسَ به ما اقْتَبَسْ، وشُهِرَ بالأنْدلُسْ، حتى سارَ إلى المَشْرقِ ذِكْرُهُ، واستطارَ شرَرَ الذّكاء فِكْرُهُ. وكانتْ له عنايةٌ بالعِلْمِ وثِقَة، ورِوايةٌ لهُ مُتّسِقَة). ويقولُ الفَتْحُ بن خاقان: (إنّهُ حُجّةٌ في الأدبِ، وإنّ لَهُ شِعْراً انتهى مُنْتهاهُ، وتجاوزَ سِماكَ الإحْسانِ وسُهاه). وقال عنه الذّهبيُّ: (كانَ موثّقاً نبيلاً بليغاً شاعراً).

وُجِدَ ابنُ عَبْد ربّه مَيْتاً في مَنْزلِه، بَعْدَ أيامٍ مِنْ وَفاتِهِ، دونَ أنْ يَعْلَمَ بِهِ أَحَدٌ، وكانَ ذلك يومَ ١٨ جمادى الأولى (٣٢٨هـ - ٩٤٠م)، ولهُ اثْنتانِ وثَمانونَ سنةً، ودُفِنَ في قُرطبةَ.



واحَةُ الشِّعْر

تقية الصورية

أم عليّ، تقية بنت أبي الفرج السلامية الأرمنازية الصورية. وُلدت في دمشق سنة (١١١١م- ٥٠٥ هـ). عُرفت بـ(ستّ النّعم).

انْتَقلتْ في صباها إلى الإسكندريّة، وتلقّتْ تعليمَها هناك على يدِ أبي طاهر السّلفي. كانت شاعرةً وباحثةً. واعترفَ معاصروها ومَنْ كتبوا عَنْها بفِطْنتِها ومَوْهِبَتِها. تزوّجت فاضلَ بنَ حَمدون، وكانَ باحثاً بارزاً.

وكان شِعْرُها جيّداً، وتنوّع في الفَخْرِ و الحَماسَةِ والمَديحِ والهِجاءِ والأدبِ. وقدْ مَدحتْ الملكَ المُظفّر. وكانَ ابنُها أبو الحسن، عليّ بنُ فاضل باحثاً متميزاً أيضاً.

وكانت تقيّةُ، قالتْ أبياتاً تفْخَرُ بِنَفْسها، فلامَها أحدُهُم بأبياتٍ، مَطْلعُها:

و ما شَـرَفٌ أنْ يَـمْـدَحَ الـمَـرْءُ نَفْسَهُ
و لـكـنَّ أعْـمـالاً تُـذَمُّ و تُـمْـدَحُ

فردّتْ عليه، بهذه الأبياتِ:

تَعيبُ على الإنْسانِ إظْهارَ عِلْمِهِ
أبالْجِدِّ هذا منْكَ أمْ أنْتَ تَمْزَحُ؟
فَدَتْك حياتي، قَدْ تَقَدَّمَ قَبْلَنا
إلى مَدْحِهِمْ قَوْمٌ و قالوا فأفْصحوا
و لِلْمُتَنبّي أحْرفٌ في مَديحِهِ
على نَفْسِهِ بالحَق، والحَقُّ أوْضَحُ
أروني فتاةً في زماني تَفوقُني
و تَعْلو على عِلْمي و تهجو و تَمْدَحُ

ومن شعرها في التّأمّل:

أعوامُنَا قد أشْرَقَتْ أيّامُها
وعلاً على ظَهْرِ السِّماكِ خيامُها
والروضُ مُبْتَسِمٌ بِنَوْرِ أقاحِهِ
لَمّا بكى فَرَحاً عَلَيْهِ غَمامُها
والنَّرْجِسُ الغَضُّ الذي أَحْداقُهُ
تَرْنُو لِتَفْهَمَ ما يقولُ خُزامُها
والوَرْدُ يَحكي وَجْنةً مُحْمَرَّةً
انْحَلَّ مِنْ فَرْطِ الحَياءِ لِثامُها

وفي هجر الخلّان:

خانَ أخلاَّئي وما خُنْتُهُمْ
وأَبْرَزُوا للشرِّ وجْهاً صَفيقْ
وكُدِّرَ الودُّ القديمُ الذي
قَدْ كانَ قِدْماً صافياً كالرَّحيقْ
وباعَدوني بَعْدَ قُرْبي لَهُمْ
وَحَمَّلُوا قلبيَ ما لا أُطيقْ

وفي الحَنين والشَّوْق:

هاجَتْ وساوسُ شوقي نَحْوَ أوْطاني
وبانَ عَنّي اصطِبَاري بعْدَ سُلْواني
وبتُّ أرْعَى السُّهَا والليلُ مُعْتَكِرٌ
والدَّمْعُ مُنْسَجِمٌ مِنْ سُحْبِ أجْفَاني
وعاتَبَتْ مُقْلَتي طيْفاً ألَمَّ بها
أهَكَذا فِعْلُ خِلانٍ بِخِلانِ
نأَيْتُ عَنْكمْ وفي الأحشاءِ جَمْرُ لَظىً
وسُقْمُ جِسْمي لِمَا أَهْواهُ عُنْواني
إذا تَذَكَّرْتُ أيّاماً لنا سَلَفَتْ
أعانَ دَمْعي على تَغْريقِ نِسْياني

توفيت في مصر سنة (١١٨٥م - ٥٧٩ هـ)، عن أربعٍ و سبعين سنة.



تأليف



يوسف محمد شرقاوي



على صواب

يقفُ شخصٌ ما الآن في هذا العالم على شرفته لينظر إلى المطر المتساقط من غيمةٍ ضلّت طريقَها إلى سماءٍ أخرى، ويقف شخصٌ ما غيره واضعاً وجهه على زجاج نافذته كي لا يُصاب بالحمّى أو الزكام، بينما يهطل ثلجٌ ثقيل قرب عينيه، وشخصٌ آخر يجلس على كرسي في حديقةٍ ما بقبّعة صيفية تقيه القيظ والحر، وآخر في بقعةٍ أخرى يتأمّل زهرةً تتفتّح ونحلةً قطعت مسافة ليست بقصيرة إلى يده على وجه التحديد.

إنَّ هذه الأوجه الأربعة المختلفة، هي نفسها وجهٌ واحد لمخلوقٍ واحد، على الرغم من أنّ أولئك الأربعة يختلفون في وجهات النظر، فأوّلهم يظنّ أنّ السعادة محور الحياة، ويسير على نهج أبيقور بعيش اللحظة، غير مكترث بما هو قادم، وثانيهما متدين جداً، غارقٌ في روحه وما ستؤول إليه، ناكرٌ كلّ ما هو مادّة، ويغوص قرب كرات الثلج من الشبّاك ليتصوّر جسده في عالم مختلف، محاولاً أن يفتح نافذة ينظر منْ خلالها إلى ما يختبئ خلف هذا العالم أو ما هو بعده، والثالث يظنّ أنَّ البؤس والوحدة هما محور سنينه، وأنه سيشيخ وحيداً، وهو في بيتٍ معزول يستمع لموسيقا كئيبة، لديه كلب ما أو أي حيوان أليف يؤنسه في عزلته، والعرق يتصبب من جبهته إلى عينيه ليمنحه صورةً ما عن مستقبله البعيد، أما الرابع والأخير، الذي يقف قرب النحلة، فهو لا يعتقد شيئاً، هو غير مبالٍ فقط، حتّى إنّ منظر الربيع لا يبعث في سريرته أي شعور، إنما يراه منظراً طاغياً في الاعتياديّة.

هؤلاء الأربعة ينحدرون من أصولٍ مختلفة، متقاربة فيما بينها. فالأوّل أحد أجداده كان حارساً لملك قتل حارساً آخر لأنه شتم ملكه، وأحد أجداد الثاني هو الحارس المقتول الذي شتم الملك. الثالث وُلد في مكانٍ ما من أبٍ وأم مختلفين في اعتقادهما، أما الرابع فلا يعرف أصله، يعتقد أنه لقيط، وغير مبالٍ فقط.

إنّ هذه الوجوه الأربعة هي وجه واحد في الأصل، وجسد كلٍّ منهم تسري فيه دماء ومكون من لحم، ذات الأعضاء لأربعتهم، لكن كل واحد منهم له معتقده الخاص، فمثلاً فقط في النظر إلى مسألة الروح والجسد هم مختلفون، إذ يوجد منهم من يؤمن بثنائية الروح والجسد، ومنهم من يؤمن بأحادية الجسد، ومنهم من يجحد الجسد، ومنهم من لا يكترث لهذا كلّه.

والآن، سنجمعهم على متن طائرة، ونوثّق ما سيجري.

ترجّل العالِم عن المنصّة، وصفّق الحضور، ثم بُعث موظف إلى منطقة كل واحد من أولئك الأربعة، ليعطيه تذكرة سفر ليتمكّن من المشاركة بمسابقة عامة تُعقد خلال رحلة جويّة.

وافق الأربعة على الرحلة، وجُمعوا على متن طائرة واحدة، تسير من خلال التحكم الآلي، ليس فيها سواهم.

في صدر الطائرة شاشةٌ صغيرة، عُرض عليها في البداية: (تحدّثوا إلى بعضكم بعضاً).

كانت اللغات مختلفة، وهناك مترجمٌ آلي يترجم كلام كلٍّ منهم إلى لغة الثلاثة الآخرين، وبعد أن انتهوا بدأت الأسئلة.

عُرض سؤالٌ واحد، وكُتب تحته شرطٌ لا بدّ أن يتحقق، أن يتّفق الأربعة على جوابٍ واحد لهذا السؤال، ظهر السؤال على الشاشة في هذه الصيغة: (أيُّ واحدٍ منكم على صواب؟).

ومضت الشاشة عدّة مرات، ما لبثت أن انطفأت، وبدأ الأربعة بحديثٍ صاخب استحال إلى صراخ، ثم إلى شجارٍ جسدي.

كان كلٌّ منهم يعتقد في سرّه أنه على صواب، ولما فشل في إقناع الآخرين وجد نفسه بلا إرادةٍ منه قد تحوّل أسلوبه.

ظهر على الشاشة مرة أخرى عدٌّ تنازلي للوقت، ابتدأ من ستين ثانية، خلالها، احترق المترجم الآلي من الصراخ، وكسر واحدٌ منهم نافذة في الطائرة حتى هوت بهم جميعاً.

اعتلى العالِم المنصة من جديد، وسط التصفيق، وقال بصوتٍ واثق: أرأيتم كيف الإنسان يسيل خراباً إذا ما جُمِع ببني جنسه؟

أُجريت تلك المسابقة عدّة مرات بعد ذلك، ودائماً ما كانت تنتهي بالنتيجة نفسها. حينما طلبوا من العالِم نفسه أن يخوض التجربة، وحينما كان على متن طائرة مع ثلاثة أشخاص آخرين يعادلونه بقوّة الفكر والبداهة والفطنة، حدث الأمر نفسه، وكسر أحدهم نوافذ الطائرة كي تهوي، وكان العالم يضحك، وهو يصرخ، وقد طار عقله: ألم أخبركم أنني على صواب؟



نقد



د. عاطف عطاالله البطرس

«على صواب»
انحياز للموضوع على حساب الشكل

ما إن تفرغ من قراءة قصة يوسف محمد شرقاوي (على صواب) متوقفاً عند نهايتها، حتى تجد نفسك مباشرة أمام العتبة النصية الأولى(العنوان) في حركة دائرية تعود فيها إلى حيث بدأت، دون اعتبار لأهمية النهاية ومدى تأثيرها في فعل التلقي.

العنوان عتبةٌ نصيةٌ أولى ولحظة تنوير ولقاء فاعل بين المرسل والمتلقي، كما هو حامل للدلالة ومفتاح للمقروء.

عنوان قصة (على صواب) يشي بموضوعها ويتطابق مع متنها تطابقاً كاملاً دون انزياح أو إفساح في المجال، لأي تأويل يضيفه القارئ إليها يفضي إلى دلالة جديدة تفتح أفقاً للتلقي، عنوان منغلقٌ على متنه، مكتفٍ بذاته، موضوعاً ودلالةً.

أَولى الكاتب جلَّ اهتمامه لأهمية الموضوع الذي يميل إلى الفكر الفلسفي دون أن يستخدم في عرضه لمضمونه أدواتٍ سرديةً تدعّم البناء الفني لقصته، من وصف وحوار ومونولوج واسترجاع وغيرها...، فالأفكار مهما كانت نبيلة وقيمة لا تصنع قصة ،إلا أن القصة لا تقوم بدونها.

يتطابق الراوي المهيمن (العليم) مع المؤلف في بناء النص وإدارة الوقائع وتطور الأحداث وتقديم الشخصيات وتحديد النهاية.

وفي القصة (البنية النصية) اعتماد كلّي على الحكاية، فقد بدت الحبكة متينة من الناحية الفكرية وواقعية لغة وعرضاً وتماسكاً، بما في ذلك المقطع الأخير (العالم ومن يقاربه معرفةً وتصرفاً وسلوكاً كما حدث في الطائرة التي أقلتهم)، كان من المتوقع أو المنتظر أن يكون تصرفهم بحكم موقعهم العلمي ومكانتهم مفارقاً لسلوك الأربعة المتجلين بوجه واحد، وذلك يغني القصة ويمنحها قيمة مضافة.

أما من حيث المتن البنائي فحكاية القصة ليست القصة نفسها، تصبح الحكاية قصة باستخدام تقنيات السرد، وما توصلت إليه القصة القصيرة من مهارة بالتلاعب بالزمن، وتبدل بالأمكنة واستخدام للضمائر السردية المختلفة، إضافةً إلى لغةٍ أدبية تستثير الخيال وتحفز العاطفة خالقةً تفاعلاً بناءً بين المرسل و المتلقي.

وبما أن القصة تميل من حيث الموضوع إلى إثبات فكرة: الإنسان واحد في متعدد، وفي تكوينه مشتركات إنسانية على اختلاف وجوده الجغرافي والمناخي، فأحد شخصيات القصة من بلاد كثيرة المطر، وآخر من بلاد الثلج، وثالث يجلس في مكان شديد الحر، وآخر في فصل الربيع؛ يعني من مناطق مختلفة من حيث البيئة الجغرافية، و مع هذا فهم مختلفون في آرائهم و أفكارهم، وهذا يتناسب مع تكوين وطبائع البشر.

جهد الكاتب على ترسيخ الفكرة القائلة: مهما اختلف الناس وتباينوا في كثير من القضايا والسلوكيات والأفكار، فهم أقرب إلى التطابق كالأربعة الذين يعتقد كل منهم أنه على صواب، وكذلك العلماء الذين يفترض أن يكونوا على سوية علمية ومعرفية أعلى لا يتمايزون عن سواهم، في نفس التجربة اعتقد كل منهم أنه على صواب .

الفكرة واضحة دون أقنعة فنية أو جماليات بنائية تنقل القصة من الواقع (الحكاية) إلى متعة المتخيل.

خطاب الحكاية: إن هذه الأوجه هي نفسها وجه واحد لمخلوق واحد مع أن أولئك الأربعة يختلفون في وجهات النظر.... إذا تأملنا هذا الاستنتاج فهو بعيد عن الصواب من الناحية العلمية، فالناس أفراد متمايزون لكلٍ منهم شكله الجسدي، وتكوينه النفسي والثقافي، وهذا لا ينفي التقاءهم في العام، وهنا استثمارٌ للعلاقة بين العام المشترك الإنساني والخاص التكوين الشخصي الذي أغفله الكاتب ليصل إلى النتيجة (تبئير القص) بأن الوجوه الأربعة وجه واحد.

(أرأيتم كيف الإنسان يسيل خراباً إذا ما جمع ببني جنسه). نجيز لأنفسنا التركيز على المضمون في حالة تراخي الشكل ووجود افتراق بينهما، فهل استنتاج المؤلف (السارد) صحيح؟ بمعنى آخر ومن نفس المنطلق، هل كان السارد (المؤلف) على صواب؟!

اجتماع الناس قد يكون فيه خيرٌ عميم للبشرية جمعاء، وقد يحمل شروراً أيضاً، وهذا يتوقف على نوعية الناس وعلى أهدافهم.

والخلاصة أن المسكوت عنه في القصة، أو ما لم يقل فيها مباشرة لكنه يستنتج من بين سطورها: لا تظنوا أنفسكم دائماً على صواب واعترفوا بإمكانية احتمال الخطأ بما تعتقدون، وهو تأكيدٌ لمقولة معروفة (رأيي صوابٌ يحتمل الخطأ، ورأيك خطأ يحتمل الصواب).

وهي دعوةٌ إلى الانفتاح على الآخر، والإصغاء له والحوار معه، وصولاً إلى قواسم مشتركة تغني الرأي الواحد، وتنقله إلى المتعدد والمختلف.



نوال يتيم

المتواريات
بين الإبداع والتلقي

إن تلقي جماليات النصوص الأدبية، شعراً كانت أو نثراً، مجال رحيب يحلق في فضاء خيال المتلقي وذوقه، فيرحل به إلى ما تنسمه الأديب ويتبع خطاه، ويرصد مشاعره وأفكاره وتعبيراته، ويتمتع بخواطره فيلتقي أفق الكاتب بأفق المتلقي فيكمل كل منهما الآخر.

فالشاعر بحكم ضوابط الشعر وقيوده، لا يتاح له التوقف عند جزئيات وتفاصيل، ولا تسمح له طبيعة الشعر القائمة على اللمح والإيجاز باستكمال بعض الجزئيات المكملة للمشهد، فيتلقى القارئ ببصيرته وذائقته العناصر الغائبة أو المتوارية، في ظلال الصورة وأفيائها، ويحاول استكمال رسمها بعناصرها المحسوسة والمتخيّلة، لتتجلى نظرية (المتلقي) التي أرسى دعائمها الباحثان الألمانيان (هانز روبرت ياوس) و(ولفغانغ إيزر)، ليطلق عليها (استجابة المتلقي) من طرف الأمريكيين، أمثال (هيرش) و(ستانلي فيش) و(هولاند).

فالشعر لا يأذن بالبوح بكل تفاصيل الخلجات والأحاسيس والرؤى، بل يكتفي باللمحة والإيماء والتلويح، فيضع الشاعر رحلته الشعورية في معالم موحية على المتلقي استكمال مسارها، من خلال عدته في الترحال الشعوري، وزاده القائم على ما لديه من مخزون معرفي وخيالي وثقافي.

فكما أن رحلات الإبداع الأدبي تتفاوت بين الأدباء، كذلك تتنوع وتتفاوت لدى المتلقي والمتذوق، وهنا تتجلى جمالية التوازي المصاحبة للنص بين رحلتين هما: (الإبداع والتلقي).

وقد أدرك أبو الطيب المتنبي، هاته الحقيقة منذ القرن الرابع الهجري، مجيباً سائلاً عن معنى بيت شعري له بقوله: (اسألوا ابن جني فهو أعلم بشعري مني)، وهي مقولة موجزة مذهلة مختصرة لنظرية التلقي، منحت المتذوق مكانة مرموقة، من خلال استجابة للنص واستكمال ثغراته عن طريق ذائقته وفهمه له، فجعل المتنبي (وهو المبدع) ابن جني (وهو المتلقي) أوسع علماً بشعره وأكثر إدراكاً له، ما يجعل الشاعر يقتل إبداعه ويضيق مجاله لو فسره.

وقد أورد الدكتور (محمد حماسة عبداللطيف) بكتابه (الإبداع الموازي– التحليل النصي للشعر) شرحاً مستفيضاً عن التذوق، معتبراً إجابة المتنبي نظرية تجسدت من خلال اعترافه بالإبداع الموازي للمتلقي الذي يستنطق ظواهر الصورة الشعرية، ويرتحل ويطوف ويتأمل عناصر المشهد، وتتجلى له إيحاءات محتجبة في ثنايا النص، معتبراً الشعر لمحات موحية، والتلقي بياناً وتفصيلاً لتلك اللمحات، تسايرها وتوازيها وتلامسها وتقرأ إيحاءاتها، وبذلك تتكامل رحلة الإبداع الأدبي، عندما تضم في مسارها المبدع والمتلقي حتى قيل: الشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طوّلت خطبه.

> قد ينجح المتلقي ببصيرته وذائقته في استكمال العناصر الغائبة في الصورة

> عندما يلتقي أفق الكاتب بأفق المتلقي يكمل كل منهما الآخر

فعندما يطلق الشاعر لبصره وبصيرته العنان، ويلامس نواصي المعاني، فإن بصيرة المتلقي أيضاً، تحاول أن تمنح ما احتجب من الضياء إنارة، يكتمل بها المشهد فينال كل منهما حظه من الرغبة في الهمس والنجوى والتعبير والنور، فتطوف اللمسات الجمالية في أرجاء العالم الشعري الفسيح بإضمامات ندية تفسح المجال رحباً لما احتجب من بينها، تعول على الاستيحاء والاستدعاء والاستحضار، وتتأمل الظاهر من عناصر المشهد وتستنطق بواطن الصورة الإبداعية.

فنجد من تلك الإضمامات على سبيل المثال لا الحصر لواعج الشوق والحنين، وإن كانت بعض اللواعج عند الشعراء مؤنسة شافية، وها هو مجنون ليلى يئن قائلاً:

يمرّ بوهمي خاطرٌ فيَؤُدُّها
ويجرحها دون العيان لها فكري

فالصورة هنا تحتاج إلى رحلة خيالية موغلة في الدقة وإدراك المشاهد، التي توحي أو تبوح بها المفردات والتراكيب، فليلى الشاعر هنا، عجيبة الأطوار والتكوين، فإذا مر بها في رحاب وهمه خاطر طيفها، أحس بأنه أمر جلل ثقيل الوطأة يكاد يودي بها، ولا ندري أيهما أكثر إيغالاً وعمقاً في عالم الخيال واللغة؛ أمحبوبته أم خاطره؟ وهو يرى أن مرور طيفها في عالم وهمه وخياله عبء ينوء به كاهله، فما كنه هاته المعشوقة التي يشق على عاشقها مجرد مرور طيفها؟

ولا نستطيع حقيقة أن نجيب دون الاستعانة بخيالنا كمتذوقين، وصورنا التعبيرية الخاصة لمحاولة تفسير هذه اللوحة التعبيرية مترامية الأطراف، في الإيحاء والمعنى ذي الرقة والدقة في التوصيف، وإن كنا نرى أننا لانزال في حيرة من أمرها؛ أهي من الظباء أم البشر أم الأطياف والأوهام؟ فيما يحاول الشاعر في الشطر الثاني تقريب صورة حبيبته من خيال القارئ بقوله (ويجرحها).. فالجرح لا يكون إلا بجسد له جرم، وجرم محبوبة الشاعر هنا غريب يجرح بالخواطر والأفكار، ولا ندري حقاً كيف تكون حاله في عالم المعاينة والمشاهدة.

صورتان في شطرين، صورة أولى في خاطره الذي يمر في وهمه فيشق عليها، وصورة أخرى في تفكره الذي يجرحها دون مشاهدتها.. نوغل بالصورتين في إيحاءات شديدة البلاغة بين الواقع والخيال تستفز المتلقي لمحاولة إدراك المعشوقة، وقد تعجزنا عن الإلمام بها ومعرفتها، وهنا تتجلى إشراقة الإبداع والتصوير والتعبير، ولعله يصدق على ليلى استفهام:

باللهِ يا ظبياتِ القاعِ قُلْنَ لنا
ليلايَ منكنَّ أمْ ليلى من البشرِ

ونجد مجنون ليلى، في أبيات أخرى، مفتتحاً نصه بأداة استفتاح للتنبيه ليوقظ المتلقي، إلا أن أمراً ذا شأن سوف يلامس سمعه، وإذا به أمام عاشق ينفث لواعج عشق أثخنت قلبه في قوله:

ألا يا صَبا نجدٍ متى هجت من نجدِ
فقد زادني مسراكَ وجداً على وجدِ
وإن قربت داراً بكيت وإن نأت
كلفت، فلا للقرب أسلو ولا البعدِ

فها هو يبث لواعجه للمتلقي، فيوازن بين الريح التي تهب من الغرب (ريح الصَّبا) وما تتلذذ به النفس مما تجلبه تلك الريح، وما للصبا من دلالات وإيحاءات، فيجعل القارئ يشعر بفسحة ممتدة بين ألم اللواعج والتلذذ بها، ما يدعوه للبحث عن موازنة بينهما فيحمل في أكنافه، كما الشاعر، تضاداً لذيذاً برغم وجيعته، فيتضوع أنسام الربوع، ويكتمل المشهد بمخيلته بالشيء المجاوز لحده، فينقلب إلى ضده، فالعين المحزونة تدمع والعين السعيدة تدمع فرحاً، فتسعى تأملات المتلقي في نص الشاعر إلى إبراز جماليات خفية فيطوف بها الناقد في مناهج التحليل والنقد والدراسة، ويعمد لإظهارها على مستويات لغوية دلالية دقيقة، فيما تكون عدة القارئ المتذوق العادي في رحلته تلك، هي الاستشعار والاستنباط والاستدعاء الجمالي الكامن في النص.

وهكذا تتكشف المتواريات بين الكاتب والمتلقي في رحلة، يشد أزرها التأمل وعلوم الصرف والنحو، والدلالة مشفوعة بقطوف من نظرية المتلقي أو استجابة القارئ، لتستكمل الصورة شكلها وتظهر العناصر المتوارية، بتحليق نص المبدع في فضاء خيالات القارئ.

الشعر لا يبوح بكل تفاصيل الخلجات والرؤى ويكتفي باللمحة والإيماء والتلويح

يتكئ المتلقي على ما لديه من مخزون معرفي وخيالي وثقافي في تذوق وفهم النص الإبداعي

اعتبر الناقد محمد حماسة عبداللطيف أن الشعر لمحات موحية والتلقي بيان وتفصيل لها



مبارك أباعزي

مسار

ضبطت المنبه على منوال غضبها، ونامت على آخر قراراتها جنوناً، وقبل أن تنفتح عيون الشمس على الحقول الدامعة، فتحت عينيها، وهمست في أذن وحيدها: (دواء.. اصح.. أسرع). هب دواء واقفاً، مسح أطراف عينيه بكم قميصه، وحمل صرة ثيابه ومشى خلفها.

– سأتعب.. سأموت من أجله، وسترى.

هذا ما قالته صيحة تلك الليلة لزوجها. وها هي الآن تسير واثقة من قرارها. ابن ذكي في العاشرة من عمره يستحق العناء، بسبب ماذا؟ قالت له: أنت بخيل.. أنت شحيح، ولا تفكر إلا في الآتي.

طالما أقسم هو ألا يمس عشر أجرته بسوء. ثلاثمئة درهم في الشهر تحسباً لليوم الأسود، حين تتكالب الأمراض على أسرته، أو حين يُسرح من عمله.. فالله وحده يعلم أيام الأمان من أيام الآلام. لكنها قالت: أنت بخيل.. أنت شحيح.. ولا تفكر إلا في الآتي.

كتم غيظه في نفسه، وكبت ألمه إلى اليوم الموعود، يوم يسر أسرته بخبر سعيد، يوم يقول: لا تخافي يا حبيبتي.. لدي المال الكافي للعلاج.

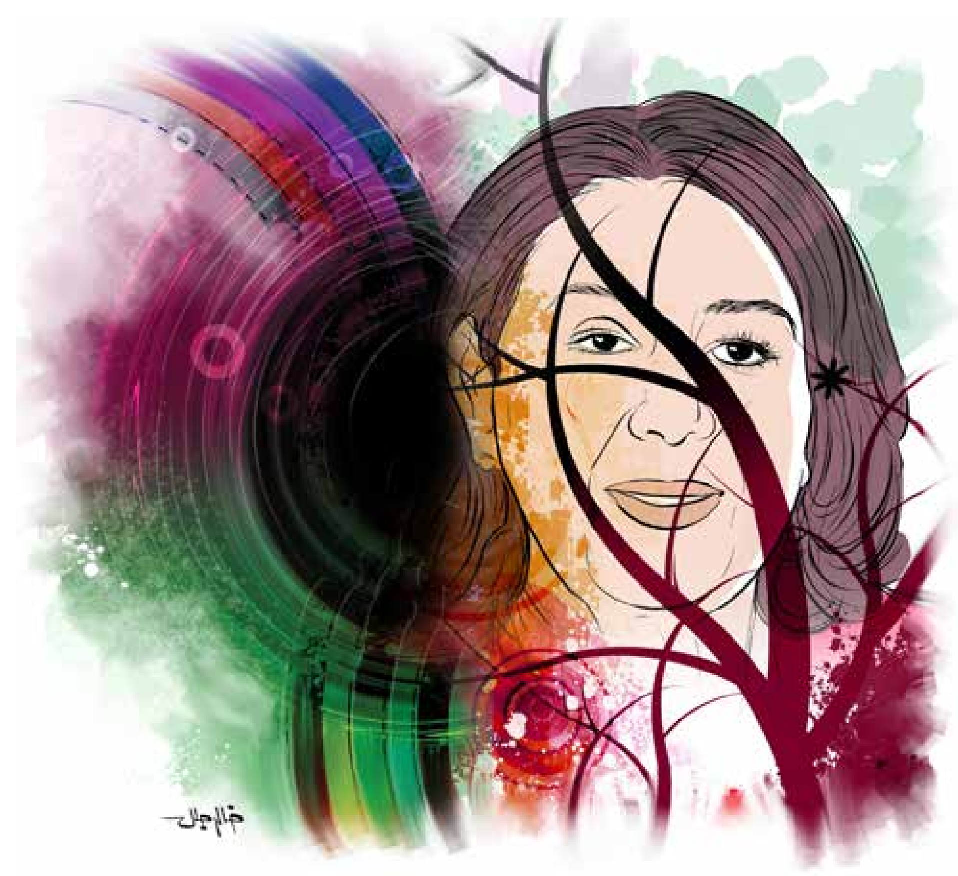
غير أن اليوم الموعود لم يأتِ.. ولن يأتي أبداً. لقد حملت حقيبتها، وحمل دواء صرته، ومضيا إلى المجهول.

طوال سنوات لم تتوقف عن العمل، ولم تسمح لجهدها بالذبول. ذبل جسدها وضمر كثيراً، ونتأت عظام وجهها، لكن العزيمة في داخلها لم تتوقف ولو للحظة، حتى جاءها الخبر السعيد: لقد حصلت على الدبلوم.. صناعة الطائرات مجال مربح جداً.. حصلت على خمسة عروض حتى الآن، عليك أن ترتاحي الآن.

مرت بضعة أشهر حين قال لها: (اشتقت إلى أبي.. اشتقت إليه كثيراً. لقد كان إنساناً طيباً معنا.. وكان يحبني كثيراً). أسقط في يدها.. بعد كل هذه السنوات لم يأت على ذكره، حين اشتد عوده وتقوس ظهرها بدأ في تذكره. لم تجبه، ولم يفاتحها في الموضوع من جديد. لقد أدرك أنها قد دفنته منذ تلك الليلة حين رفع يده بنية صفعها، لكن شيئاً ما جمدها في الأعلى، بينما ظلت هي ترمقه بعينين ممتلئتين بالتحدي.

حين غادر ذات صباح، عانق أمه العناق الأخير، وكأنه يعلم أنه ماضٍ إلى حتفه الأخير. قبل جبهتها ومشى غير واثق من خطواته. وفي تلك الليلة أخبروها أن ابنها كان في نزهة جوية مع زملائه، وسقطت..

حلّت الفجيعة.. بحثت عنه.. عن هاتفه القديم.. هاتفت من كانت تعرف من أسرته.. استطاعت العثور عليه. وها هما يقابلان بعضهما بعد خمس وعشرين سنة من الفراق.. ينظران إلى بعضهما بعضاً، ويعانقان بعضهما بعضاً، دون أن يدريا مغزى العناق وجدواه بعد كل هذه السنين. يكتشفان ما فعله الزمن بنضارة بشرتيهما، ويدققان في تجاعيد وجهيهما، وتقول عيونهما الكثير، مما لم يعد يقوى لسانهما على نطقه.. وينتظران.. ينتظران، لعله في لحظة ما.. في لحظة مباركة ما.. يدمر التابوت الخشبي بركبتيه، ويرفع التراب إلى أعلى.. ويأتي. ومازالا ينتظران.



الحجر الأخطر

ميري مخلوف

أمسَكَ بي وساقني نحو أرضٍ صغيرة خالية، طلبَ مِنِّي الوقوف بالوسط وقام بتثبيتي، أخبرني أنَّه هنا سيُبنى منزلنا، هنا سيبني عالماً لأجلي، لأنه يحبني، هذه هديتي، كل ما عليّ فعله هو الوقوف والثبات في المنتصف ليبدأ عمله.

جميع الحجارة كانت تمُرّ من خلالي وفوق رأسي، يمرّر لي حجراً تلو الآخر، أضعه في مكانه وأعود إلى المُنتصف. كُلَّما بنينا عموداً ازدادت مساحتي المُصرَّح بها للتحرُّك، وبدأنا بطلاء الجدران وترتيب الأثاث، وكُلَّما أنجزنا عملاً كانت تزداد مهامي وتقِلُّ مهامه، أليس هذا العالم لأجلي؟

إنه هديتي.

مرَّت الأيام وبدأ بيننا الشجار، بدأ بكتابة اسمه على جميع الأشياء، يكتب اسمه ويمحو اسمي، يمحو ظلي ويكبّلني بظله. يصرخ بي ويؤنبني على همسي، ينقفني بإصبعه حين يغضب ويُعيدني أدراجي قبل أن أتدحرج للخارج، لكنَّ هذا العالم لأجلي.. إنه هديتي.

شجارٌ تلو الآخر وبدأ حجمي يكبُر كحجمه، صار صوت صراخي أعلى من صوت صراخه، لم يستطع أن يُسكِتني، بدأ الريش يظهر أعلى ظهري وأقدامي تحوَّلَت لجذع شجرةٍ مُقتَلَع، رأيتُ جذوراً قديمة وعَفِنة تسير على الأرض، لم تكُن أقداماً!

نظرتُ للمرآة فأخافني شكلي، أصبحتُ أشبهه أكثر مما يشبه نفسه، أصبحت هو أكثر منه، وكان الريش حينها على ظهري، أكثر مما سينبُت له طوال حياته. بدأ يخافني ويُخيفني، يتحاشاني ويُهدِّدني، ينقفني مُجدَّداً ويُسرِع لمُراضاتي وسحبي، قبل تجاوز عتبة المنزل، لكنني قررت تجاوزها، وأعلنت له استسلامي بكامل قوت)لم أعُد أريدُ هديتي).(لم أعُد أريدُ هديتي)

صرخَ بي فركضتُ، ركضَ ورائي فأسرعتُ أكثر. وقفتُ على العتبة أضحك، فصاح باكياً: (هذا خَطِرٌ، هذا ذنبٌ، لا تفعلي)

فعلتُها. أخرجتُ قدمي وقفزتُ لحريتي.

قفزتُ وكُل ما في المنزل قد تهدَّم على رأسه!

لم يُخبِرني الحقيقة، لم يُخبِرني أنني أحمل المنزل على جسدي.



التلميذ



ترجمة: رفعت عطفة
تأليف الكاتب: خوان خوسيهْ أرِّيولا *

كانت كُمّة (أندرس سالاينو) المصنوعة من الأطلس الأسود الموشى بزخارف سميكة من الفضة والأبنوس أجمل كمة رأيتُها في حياتي. كان المعلّم قد اشتراها من تاجر من البندقية، والحقيقة أنّها كانت جديرة بأمير. ولكيلا يهينني، توقّف عندما مرّ بالسوق العتيق، واختار قلنسوة اللباد الرمادية هذه. بعدها وقد أراد أن يدشّنهما عرض لنا الاثنتين.

رسمتُ، وقد سيطرتُ على انزعاجي، رأسَ سالاينو، بأفضل ما خرج من يديّ. يظهر أندرس معتمراً كمّته الجميلة، وهو يتنزّه بحركة اختيال في شوارع البندقية، معتقداً، وهو في الثامنة عشرة من عمره، أنّه معلّم الرسم. وكان (سالاينو) قد رسمني بالقلنسوة المضحكة وبملامح الريفي الواصل توّاً من سان سِبولكرو. احتفل المعلّم بعملنا بفرح، وشعر هو نفسه بالرغبة بالرسم. كان يقول: (يعرف سالاينو كيف يضحك ولم يقع في الفخ). ثمّ قال مُوَجّهاً كلامه إليَّ: (أنت لاتزال تؤمن بالجمال. ستدفع الثمن غالياً جدّاً، لا ينقص رسمَكَ خطٌّ واحد، لكنّ خطوطاً كثيرة تفيض عنه. ائتوني بقطعةِ كرتون. سوف أُعلّمكم كيف يُوزّع الجمال).

وخطَّ بقلم رصاص الرسمَ الإجماليّ لصورة جميلة: وجه ملاك، وربّما وجه امرأة حسناء. قال لنا: (انظروا، هو ذا الجمال يولد هنا. هاتان الفجوتان الداكنتان هما العينان؛ هذه الخطوط غير المُدرَكَة، الفمُ. الوجه بكامله يخلو من خطوط محيط الوجه. هذا هو الجمال). ثمّ وبغمزة قال: (لننتهي منه). وعمل عن ظهر قلب في وقت قصير مسقطاً خطوطاً فوق أخرى، منشئاً فضاءات من نور وظلال، عمل صورةً وجهية لِغيوبا أمام عيني المندهشتين. العينان الداكنتان ذاتهما، الوجه البيضوي ذاته والابتسامة غير المدركة ذاتها.

حين صرتُ أكثر ذهولاً قطع المعلّم عمله، وبدأ يضحك بطريقة غريبة. (لقد قضينا على الجمال)، قال: (لم يبق غير هذا الكاريكاتير الشنيع). تابعتُ، دون أن أفهمَ، تأمّلي لذلك الوجه البهيّ الخالي من الأسرار. فجأة، مزّق المعلم الرسمَ نصفين، ورمى بالمزق في نار المدخنة. مكثتُ جامداً من الذهول، وعندها قام هو بحركة لن أستطيع أن أنساها أو أغفرها له أبداً، انفجر ضاحكاً ضحكة كراهية وجنون. (هيّا، أسرع، أنقذ سيّدتك من النار!) وأخذني من يدي اليمنى وحرّك بها رماد ورق الكرتون، فرأيتُ لآخر مرّة وجهَ غيوبا يبتسم بين اللهب.

وبيدي المرفوعة بكيتُ بصمت، بينما (سالاينو) يحتفل بصخبٍ بمزحةِ المعلّم الثقيلة.

لكنّني مازلت أؤمن بالجمال. لن أصير رساماً عظيماً، وعبثاً نسيتُ في (سان سِبولكرو) أدوات والدي. لن أصبح رساماً عظيماً وغيوبا ستتزوّج ابن تاجر. لكنّني ما أزال أؤمن بالجمال.

أخرجُ مشوّشاً من الورشة، وأهيم على وجهي في الشوارع، تمطر ذهباً وزرقةً فوق البندقية... أراها في عيني غيوبا الداكنتين، وفي مظهر (سالاينو) المتعجرف، المعتمر قبعته الخرزية. وأتوقّف على ضفاف النهر لأتأمل يديّ العاجزتين.

يسطع الضوء شيئاً فشيئاً، وبرج النواقيس يقطع على خلفية السماء جانبه المتجهّم. منظر البندقية البانورامي يعتم شيئاً فشيئاً، مثل رسم تتراكم فوقه خطوط أكثر من اللازم... ناقوس يترك بداية الليل تهبط.

خائفاً أتلمّس جسدي وأمضي راكضاً ، خائفاً من أن أذوب في الغروب. أعتقد أنّني ميّزتُ في السحائب الأخيرة ابتسامةَ المعلّم الباردة والفاترة التي جمّدت قلبي، وأعود لأسير ببطء خافضَ الرأس في شوارع، هي في كلّ مرّة أكثر جهامة، واثقاً بأنّني سأضيع في نسيان البشر.

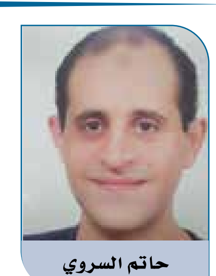


* خوان خوسيه أريولا (١٩١٨-٢٠٠١م) كاتب مكسيكي كتب الرواية والمسرح والقصة، من أعماله الأدبية (إبداع متنوع، مسارات كاملة، ساعة الجميع)


قلعة أرواد

أدب وأدباء

- نور الدين الهاشمي.. وتوظيف السخرية أدبياً
- نجيب محفوظ وإشكالية النقد السينمائي
- «إيلينا فيرانتي» مازالت تختبئ وراء اسمها المستعار
- بائع الكتب القديمة والقاص محمد جابر غريب
- علي جعفر العلاق.. جمع بين الشعر والنقد
- أحمد بوزفور.. والقصة المغربية


حاتم السروي

يا آسيَ الحيِّ هل فتشتَ في كبدي
وهل تبينت داءً في زواياها
أوَّاهُ من حُرَقٍ أوْدَت بأكثرها
ولم تزل تتمشّى في بقاياها
يا شوق رفقاً بأضلاعٍ فتكت بها
فالقلب يخفق ذعراً في حناياها

من تراه قائل هذه الأبيات الرقيقة؟ كثيرون لا يعرفون من هو إسماعيل صبري مع الأسف، وكثيرون ممن يعرفون لا يقفون عنده إلا لماماً.

شاعر الوجدان والشفافية

إسماعيل صبري.. معلم الشعراء وأميرهم

يعتبر من أقطاب المدرسة الإحيائية، بل إنه الذي علّم شوقي وحافظ باعترافهما، إنه الشاعر إسماعيل صبري.

ولد صبري لأسرةٍ مصريةٍ صميمة عام (١٨٥٤م)، وكانت أسرته من الطبقة المتوسطة، وهو قاهري المولد والمنشأ والسكن والطباع، وهذا ما تطلعنا عليه سيرته وما سوف نزيده توضيحاً فيما بعد.

وفي عام (١٨٦٦م) التحق بمدرسة (المُبْتَدَيان)، ومنها إلى التجهيزية وهي تعادل الثانوية الآن، ثم أصبح من طلاب مدرسة الإدارة أو كلية الحقوق بمسمى تلك الأيام، وفي عام (١٨٧٤م) وكان في العشرين من عمره تخرج فيها فتم إرساله فوراً في بعثةٍ إلى فرنسا، وهناك وبعد أربع سنواتٍ نال شهادة الليسانس في الحقوق من كليةِ (إكس).

وهذه الشهادة العليا هي التي فتحت له أبواب الخير كله؛ فرأيناه يترقى في وظائف السلك القضائي، ثم أصبح من خلاصة علية القوم حين تم تعيينه محافظاً للإسكندرية عام (١٨٩٦م)، وظل يشغل ذلك المنصب ثلاثة أعوام، ثم انتقل منه إلى وكالة وزارة الحقانية، وهي العدل حالياً، وفي عام (١٩٠٧م) طلب إحالته إلى المعاش فكان له ما أراد، وقرر أن يخلص لشعره وفنه؛ فأخرج لنا أزهاراً من القصائد والأغنيات ألفت جميعها روضةً من الشعر السهل الرقيق؛ فكأنه كان يغني شعره وهو يكتبه، أو كأنما صاغه ليسقينا به من عذب القوافي ونمير الكلمات.

ولأن إسماعيل صبري كان شاعراً ورجل قانون ومن أعضاء النخبة المصرية؛ فقد عرف الزعيم الوطني مصطفى كامل وأصبحا أصدقاء، كما كان صبري يرفض زيارة المندوب البريطاني، على ما جرت

به عـادة كبار الموظفين آنــذاك، ويـرى في ذلك وصمة العار والمذلة، وظل وفياً لصديقه الزعيم الشاب صاحب اللواء مصطفى كامل حتى مات، ويومها كان حزنه كبيراً حتى إنه وقف على قبره يندبه ويقول:

أداعي الأسى في مصر ويحك داعيا... هدَدت القوى إذ قمت بالأمس ناعيا

ولا نعدو الحقيقة أو نقع في المبالغة، لو قلنا إن صبري كانت نفسه كبيرة، وكان كريماً وعنده كرامة.. حتى إن شوقي – الذي منحه الشعراء سنة (١٩٢٧م) إمارة الشعر– اعترف بفضل صبري عليه، وذكر أنه كان يتعلم الشعر منه، وفي هذا يقول في مرثيته لأستاذه:

أيامَ أمرحُ في غبارك ناشئاً... نَهْجَ المِهار على غُبار خِصافِ

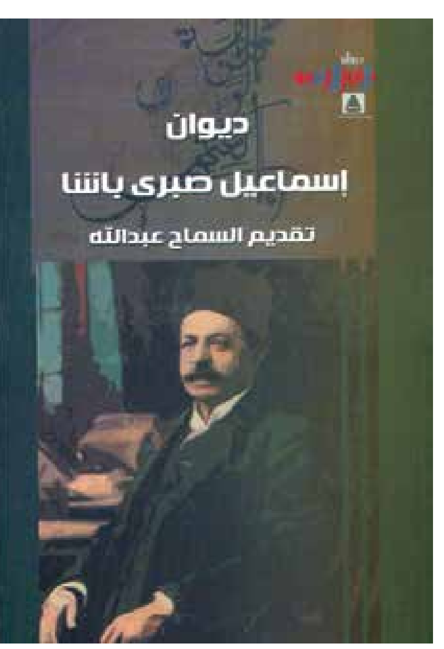
أتعلم الغايات كيف تُرام في.. مضمار فضلٍ أو مجالِ قوافِ

وحـافـظ إبـراهـيـم أيـضـاً لا يخجل من الاعتراف بفضل صبري عليه فيقول:

لقد كنت أغشاه في داره.. وناديه فيها زها وازدهر

وأعرض شعري على مسمعٍ.. لطيفٍ يحس نُبُوَّ الوتر

والحقيقة أن معاصريه كلهم فيما بلغنا يجمعون على وداعته ودماثة خلقه وخفة ظله وطبعه الرقيق؛ ولهذا استولى على قلوبهم، حتى إنه خرج من معارك نقاد زمانه من دون



من دواوينه


أحمد شوقي


البهاء زهير


مصطفى كامل

أن ينالوه بسوء، أضف إلى ذلك أنه لم يكن يحارب من أجل حيازة لقب (الشاعر الكبير).

وكـان لتعليمه فـي فرنسا أثـرٌ لا يقل وضـوحـاً؛ حيث أضـاف اطلاعه على أدب الفرنسيين شيئاً جديداً إلى شاعريته، وفي ديـوانـه نلمح بعض الأمـثـال والـعـبـارات الفرنسية، التي استلهمها واستوحاها، على أن ارتياده للصالونات الأدبية التي كانت تعقدها بعض سيدات الشريحة الأرستقراطية على الطريقة الفرنسية، هو الذي أثر فيه بشكل أكبر من حيث الرقة التي عرفناها عنه.

أما عن تأثره بالبهاء زهير وابن الفارض – وكلاهما من بني وطنه– فحدث ولا حرج، وتفصيل ذلك، أن صبري كان قد بدأ في نظم الشعر مبكراً وقبل ذهابه إلى فرنسا؛ حيث كانت مجلة (روضة المدارس) تنشر له بعض القصائد.

وربما يبدو لنا ذلك في غزلياته؛ فشعره فيها وجداني، وهو من الصفاء بحيث لا يخفي مشاعره النبيلة، بل يتركها تظهر في أناقةٍ وجمال، فهو يترفع عن الحسيات، ويجعل معشوقته روحانيةً في مصافِّ الملائكة:

أنت روحانيةٌ لا تدَّعِي.. أن هذا الحسن من طينٍ وماء

وانزعي عن جسمك الثوب يَبِن.. للملا تكوين سكان السماء

وأري الدنيا جناحيْ مَلَكٍ.. خلف تمثالٍ مصوغٍ من ضياء

أما عن تأثره بابن الفارض؛ فإن صبري لم يكن صوفياً من أبناء الطرق، بل كان بداخله روح التصوف الحقيقي؛ بمعنى أنه كان يحب الله بصدق، ويسلم قلبه لمولاه، ويؤثره على الدنيا التي وإن كانت في يده لكنها لم تكن في قلبه.

> من أقطاب المدرسة الإحيائية وقد علّم شوقي وحافظ باعترافهما

> عاش ميسوراً لذا كان شعره سهلاً مثل حياته وشخصيته

> قامت صداقة بينه وبين الزعيم مصطفى كامل وظل وفياً لوطنيته



أحمد يوسف داوود

تاريخ قصيدة النثر ومصائرها

كيف ولدت قصيدة النثر في فرنسا، ثم شاعت في بقية أوروبا والعالم؟

تلك قضية تتعلق بالتطور العام والجذري الذي شهدته تلك القارة التي صارت الآن (قارة عجوزاً) خلال النقلة الحضارية الكبرى، حيث تم الانتقال من عصر المشاغل الصغيرة، أو ما سُمّي عصر (المانيفكتورا)، إلى عصر جديد صار اسمه عصر (المصنع الضخم)، مع ما رافقه من تطورات فكرية وعلمية وفلسفية وتقنية وسياسية واجتماعية وعسكرية، ومن توسع في الاستعمار واتساع في الحروب داخل أوروبا ذاتها دامت زمناً ليس بالقصير.. إلى آخر ما يمكن تعداده من أحوال ونتائج وأسباب.

وكان أمراً طبيعياً أن يكبر زحف الريفيين نحو أماكن وجود المصانع طلباً للرزق والعمل من أجل تحسين أحوال العيش.. وإضافة إلى ذلك، تمّ جلب أعداد كبيرة من السكان من مختلف مستعمرات كل دولة ليعملوا في تلك المصانع، فنشأت المدن الكبرى وتوسعت كثيراً وتطورت العواصم تطوراً مذهلاً في اتساعها وزخم الحركة فيها، وفي تطورها السكاني والعمراني.

وفي أواسط القرن التاسع عشر، كانت باريس إحدى أبرز تلك العواصم العجيبة، وكان الشاعر الشهير بودلير حياً، لكنه كان فريد الإحساس بغربته وهو يرى خليط البشر الذين صاروا يعيشون في باريس، ويسمع خليط رطناتهم بالفرنسية. وراحت تهزّ روحه مشاعر الغربة وأحاسيس العزلة أمام كل ما يرى وما يسمع، وأمام من يلتقي بهم في الطرق أو في المقاهي أو في سواها.. وكان أن أطلق هو نفسه اسم (الحداثة) على الحال الجديدة بكل ما حوت من هجنة في اللغات، ومن فقدانٍ لأيةِ حميميّةٍ في العلاقات بينه وبين من يمر بهم أو من يلتقيهم في إطار ذلك النسيج من التجمع البشري الغريب.. وهكذا كان أن كتب النصوص الأولى لما سوف يُسميه سريعاً (قصيدة النثر).. وراح يحاول بعد وقت قصير أن يعمل على تطوير ذلك النمط من القصيدة، ولكن القدر عاجله بالموت.. غير أن قصيدة النثر أخذت حظها من اهتمام نفرٍ من كبار من كانوا يشتغلون في نقد الشعر أو إنتاجه. وبسرعة كبيرة جرى انتشار ذلك النمط الشعري الجديد من فرنسا إلى بقية أوروبا.

لكن اندلاع الحرب العالمية الأولى عام (١٩١٤)، سرعان ما ولّد الدادائية بعد عامين في سويسرا، وكانت حركة عبثية تريد تحطيم كل ما في الفنون القولية والبصرية من قواعد وجماليات، ولهذا لم تعش طويلاً، بل ورثتها (السوريالية)، ليس في الشعر وحده، بل في قطاعات الفنون المختلفة، حتى في قطاع السينما والموسيقا. وكان السوريالي المشهور أندريه برايتون من أقطاب الدادائية، وهو فرنسي، وما لبث أن انتقل إلى تأسيس هذه المدرسة الجديدة هو وسيلفادور دالي الإسباني، وجعلاها تعني (ما فوق الواقعية) ،وتعتمد على تداعيات العقل الباطن للشاعر بتأثير من علم النفس الذي أسسه فرويد، ولكن من دون عمق للصلة بذلك العلم كعلم.. وهذا ما أثار حفيظة فرويد ودفعه إلى مهاجمتها هي وأتباعها؛ إذ

> بودلير الشاعر الشهير شعر بالغربة وهو يرى تلك التحولات والمتغيرات العاصفة في المجتمع الأوروبي وهو أول من أطلق لفظ الحداثة

كان التداعي الحر فيها لا يستند إلى مبادئ ناظمة لفهم الهدف الذي يقصده القائل أو الشاعر أو الفنان. وقد بقيت السوريالية حية في الغرب حتى الحرب العالمية الثانية، أو حتى بعد بدئها بقليل. فما هي السوريالية؟ وما هي خصائصها؟ يقول أحدهم:

(تنبني أفكار السوريالية على جوهر فلسفتها، القائمة على مقولتين: الأولى كما سماها بريتون «النقطة العليا»، وهي الاعتقاد بوجود نقطة في الفكر ينعدم فيها إدراك التناقض بين المتناقضات كالحياة والموت، أو الواقع والخيال، والماضي والمستقبل، وما يقبل التواصل وما لا يقبله، وما يقبل المنطق وما لا يقبل المنطق. والاهتمام بالبحث عن المتضادات وإيجاد الروابط الخفية بينها ونقاط الالتقاء، هو هدف الأديب السوريالي؛ فرؤيته لانعدام التناقضات تلغي الروابط الزمانية منها والمكانية الواقعية لينتقل بعدها مباشرة إلى عالم الفكر والشعور.

أما المقولة الثانية؛ فهي «المصادفة الموضوعية»، وتسعى إلى كشف الروابط الطبيعية بين الآلية الذاتية الشخصية والآلية الكلية، أو بين اللاوعي الفردي واللاوعي الجمعي واللاوعي الكوني، وبالتالي، فإن كل منتمٍ إلى السوريالية، ينتهج في أدبه نهجها النابع من فلسفتها، ويتكئ على أفكارها التي تكون منارة لا تتبنى أفكاراً، والاهتمام بالبحث عن المتضادات وإيجاد الروابط الخفية بينها ونقاط الالتقاء، هي هدف الأديب السوريالي).

وقد جرى عندنا أن نقلنا قصيدة النثر منذ تأسيس (مجلة شعر) في خمسينيات القرن الماضي، وشهد تطورها السريع حدَّ أن تصل إلى استبدال الفصحى بالعامية اللبنانية بدفع من الشاعر اللبناني سعيد عقل. كما صار من شعرائها من هم صحافيون أصلاً، وأبرزهم أنسي الحاج.. وغادر المجلة الشاعر أدونيس وأصدر مجلته الخاصة (مواقف) لأنه كان في الأساس ممن تأثروا عميقاً بالسوريالية، وقد وصف نفسه بالرائي، ناقلاً مصطلح الرؤيا عن المتصوفة.. أما محمد الماغوط؛ فإنه هو وزوجته سنية صالح وشعراء آخرون قد حافظوا على ما يكاد يشابه دوافع بودلير لكتابتها، أي أنهم التزموا بما كانوا يرونه ويكابدونه من معاناة ذاتية في سياق المعاناة الجمعية داخل المجتمعات العربية عموماً.. والكل كانوا مثقفين ثقافة كافية لذلك.

وبالعودة إلى أدونيس؛ فإن ثراء ثقافته وتنوع مصادرها، إضافة إلى غنى تجربته الشعرية الطويلة، كل ذلك يجعل نتاجه الشعري أكبر وأكثر بعداً عن إمكانية حصر هذا النتاج بجعله تابعاً لأيّة حركة في الشعر الأوروبي، مع عدم استبعاد التأثر هنا وهناك بالمدارس الشعرية الغربية، وبالسوريالية منها خصوصاً في مرحلة تطوره الشعري الأولى.

ولا بد لنا هنا ختاماً، من أن نعود إلى قصيدة النثر عندنا في ظل شيوع الإنترنت، حيث يبدو لمتصفح صفحات (فيسبوك) أن أغلبية العرب قد صاروا شعراء وشاعرات ضمن هذا النمط بلا تحفظ وبلا أساس.

حقاً إن اللغة العربية، بما لها من تاريخ طويل، قد أصبح لها إيقاع داخلي جمالي ومتميز، في نطاق استعمالها المُتقن، ما لا يحول دون اعتبار النص الذي يحوز ذلك الإتقان نصاً شعرياً.. ولكنّ ذلك لا يتحقّق إلا بشروطٍ بنائية معينة تمنحه صيغة التكامل الإيحائي بما يرمي إليه كاتبه خلال بنائه، وصولاً إلى سلاسة الإيقاع البنائي المتكامل المتسق في المبنى والمعنى بصورة تصاعدية تقود إلى النهايات الإيحائية المطلوبة، فلا يكون النص نوعاً من البوح (الذاتاني) الذي يفتقر إلى مقدرة إثارة مشاعر المتلقّين من جهة، ولا يتكئ على إسنادات عرجاء في الوصل داخل الصورة الواحدة بين ما ليس لأطرافها صلة ببعضها بعضاً في عمقها الترميزي من جهة أخرى. إن البدء بتفصيل شعري في النص الواحد، يجب أن يقود تصاعديّاً وبإحكام إلى دلالة أو مجموعة من الدلالات العليا دون قسر ودون تمحُّل، وإلا فإن النص المكتوب يفقد الشعرية ويصير هَرْفاً بلا طائلْ! وهكذا، فـإنّ قصيدة النثر يجري إيقاعها عندنا في ورطة مادام أشباه الأميين والنصابون من مانحي (الأوسمة) قادرين على منح أوسمتهم لأشباه الأميات والأميين ولأسباب لا علاقة لها (بالقول الشعري) في الحقيقة والأصل.

ظهرت قصيدة النثر مع القفزة التي نقلت أوروبا إلى عصر المصنع الضخم

باريس كانت أبرز تلك العواصم الجديدة والعجيبة التي تأثرت فكرياً وعلمياً وأدبياً

أندريه برايتون ومن معه أسسوا لما يسمى الدادائية أي ما فوق الواقع

جمع بين عمله الدبلوماسي والسياسي

شاكر الفحام:

اللغة العربية رهان الأمة ومستقبلها

عشق اللغة العربية فأخذته إليها ليستغرق فيها، وكأنها عشقه الأبدي الذي لم يفارقه حتى آخر أيامه، ما أفسح له مقاماً بين الأسماء الخالدة، فاللغة رهانه الذي لا يخيب، ودليله الذي لا يضل، وبصيرته التي تلهمه الكشف والرؤيا، لذلك كان إيمانه بقدرتها على مواكبة العصر إيماناً راسخاً في ذاته وضميره وعقله وقلبه، ولم يخالجه اليأس أبداً بمستقبلها المشرق، برغم كل التحديات التي تواجهها، وتواجه الأمة، كل ذلك كان وراء دعوته لإعادة بعثها، واستعادة مقامها في الوجود، ودورها في جمع الأمة على لسان واحد وقلب واحد، وبالتالي على مصير واحد ورؤية واحدة.



د. بهيجة إدلبي



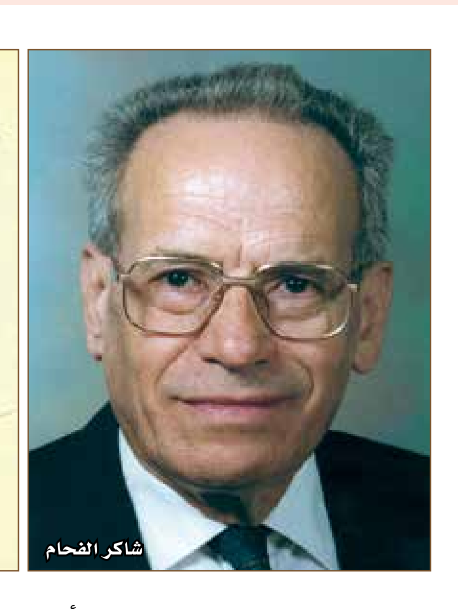
فحين تضيق المسافة بين الكائن واللغة، تتسع المعاني، ويتوحد إيقاع روحه مع إيقاع الكون، بهذا المعنى أدرك سر تلك العلاقة بينه وبين اللغة، فكانت وجوده، وذاكرته، ورؤيته وحاضره ومستقبله، ومرآته التي يقرأ فيها ذاته في ذات الأمة، ويرى فيها صورة العالم في ذاته.

وإذا كانت اللغة مقوماً أساسياً من مقومات الأمة، فلا بد من نهوض المؤسسات الثقافية جميعها بتبعاتها لتكون اللغة العربية السليمة الفصيحة هي اللغة السائدة في وسائل الإعلام والثقافة، لأن الضعف اللغوي كما يرى، واقع نعانيه، وقد تضافرت جملة أسباب أدت إلى انحسار اللغة السليمة الفصيحة أمام هجمات اللهجات المحكية التي أصبحت الناشئة تسمعها في أجهزة الإعلام والمسارح والسينما، بل وفي قاعات التدريس، وتميل إلى محاكاتها. ومن هنا فإن أبرز مهمات المجامع اللغوية: المحافظة على سلامة اللغة، وجعلها وافية بمطالب الآداب والعلوم والفنون، تستجيب لحاجات الحياة المتطورة، ثم العناية بوضع المصطلحات العلمية والفنية والأدبية والحضارية، والاهتمام بإحياء تراث العرب في العلوم والفنون والآداب. فهو يرى أن تطور مناهج التربية العربية مشروط بربطها بخطط التنمية، وبالتالي استطاع أن ينشئ جيلاً يؤمن باللغة العربية ويعيشها بقلبه ووجدانه ومشاعره قبل أن يحفظها جملاً وكلمات.

الأستاذ، والمحقِّق، والوزير، والإداري، والسفير د.شاكر الفحام، الذي تلقى العلم والمعرفة على يد طه حسين، وشوقي ضيف، وعبدالوهاب عزام، وأحمد أمين.. وازن بين العمل السياسي والدبلوماسي، وبين شغفه العلمي والمعرفي في رفد المكتبة العربية بمؤلفات وتحقيقات كان لها دور

في تأصيل الثقافة العربية والتراث العربي. فقد عرف بمنهجه النقدي الوصفي والتحليلي في قراءة الشعر العربي الذي (تتمثل فيه روح الأمة وحياتها العاطفية والفنية) وبالتالي فإن توجهه لقراءة الشعر العربي الأصيل، ترسيخ لأصالة الإحساس في الشعر المعاصر، (فلن يقوى شعراؤنا على التحليق في سماء الشعر وخلق روائعه إلا إذا استمدوا من شعر الفطرة في ينابيعه الأصيلة ما يحيي في نفوسهم روح الشعر المبدع ويفتح عيونهم وقلوبهم على أسرار الجمال).. بهذه الرؤية لأصالة الشعر العربي، شعر الفطرة الأولى، قرأ الشعر الأموي والعباسي، كما في كتابه عن الفرزدق، الذي يعد من أكثر الكتب عمقاً في استجلاء روح الجمال في شعر الفرزدق وروح الشعرية في ذاته، وكذلك كتابه (نظرات في ديوان بشار بن برد)، كما كتب عن أبي نواس وأبي الفتح البستي وابن الرومي والمتنبي، وغيرهم.. وقدم (مختارات من شعر الأندلس) بمنهج نقدي يجمع بين السيرة والنص والعصر، فهو لا يعزل النص الشعري عن مبدعه ولا عن عصره، وإنما يقرأ النص في مرآة الشاعر والشاعر في مرآة العصر، والماضي في مرآة الحاضر.

كذلك يصدر في تحقيقاته لكتب التراث عن رؤية علمية ومنهج عميق في تقديم التراث للقارئ المعاصر، وهذا ما نستجليه في تحقيقه (كتاب: اللامات، لأبي الحسين أحمد بن فارس، وكتاب الدلائل في غريب الحديث لقاسم بن ثابت السرقسطي)، إضافة إلى العديد من المقالات والدراسات التي رسخت شغفه المعرفي والعلمي والبحثي العميق، وما يؤكد هذا الشغف؛ دعوته إلى إيجاد المناخ العلمي بكل متطلباته، الذي يفسح للعلماء أن يبحثوا ويطوروا، لأن البحث العلمي، كما يرى الدكتور الفحام، هو شعار العصر، وتقدم الأمم رهنٌ بما تحققه في ميدان البحث العلمي، وبالتالي من الشروط الأولى لنمو البحث العلمي، استخدام أحدث وسائل الاتصال التي وفرتها لنا التقنيات الحديثة لتسهيل الاطلاع على حركة البحث العلمي في البلاد المتقدمة، كما كانت دعوته إلى رجال التربية أن يتبينوا حاجات المجتمع، ويتصوروا ما يمكن أن تفضي إليه حركة التطور المتسارعة، لتأتي مناهجهم ملبية لهذه الحاجات والتطورات، وأن يبادروا إلى تعديل خططهم ومناهجهم بما يوائم ما توافيهم به حركة التقدم العلمي من أشياء لم تكن منظورة، فتتحقق للمناهج بذلك مواكبة العصر والتهيئة للمستقبل معاً.



شاكر الفحام

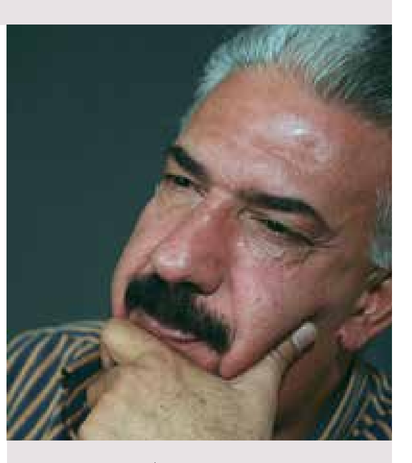
من مؤلفاته

ومن هنا؛ فلا يمكن أن نقرأ الدكتور الفحام إلا على خلفية هذه الرؤية المتكاملة، بين شغفه باللغة العربية والبحث العلمي وتأصيل التراث في الثقافة العربية، (لأن التراث يعصمها أن تضل طريقها)، وبين إيمانه بأن وحدة الأمة هي ملاذها الآمن وطريقها إلى التقدم والازدهار، ووسيلتها الناجحة لعودتها إلى خضم التاريخ تشارك الأمم مشاركة فعالة في تشييد حضارة الإنسان، لأن الأمة العربية، كما يرى، بموقعها الفريد، وطاقاتها البشرية، وثرواتها الغنية، ورسالتها الإنسانية وحضارتها العريقة، مؤهلة لتحتل مكانة سامية في الركب العالمي، وتكون عنصراً مؤثراً في صنع حضارة المستقبل، حضارة تقوم على الإخاء والتعاون بين الأمم، والسعي لينعم البشر بالرخاء والخير، ترفرف عليهم رايات المحبة والسلام..

بهذا المعنى، كان د.الفحام يضع نفسه في مرآة الجيل، لذلك لم يكن يفضل الحديث عن نفسه في أي لقاء كان، خاصة في القضايا القومية التي تتناول قصة الكفاح العربي، فذاته لا تدرك كينونتها إلا إذا ذابت في ذات الأمة، ورؤيته لا تنجلي آفاقها إلا إذا ارتهنت إلى ضمير الأمة في ماضيها وحاضرها ومستقبلها، لأنه يرى بعين الأمة، ويقرأ بلسانها، ويفكر بعقلها الجامع، ويؤول حلمه في دلائل حلمها، وكينونته في كينونتها الخالدة.

عرف بمنهجه النقدي التحليلي وسعيه إلى تأصيل اللغة العربية وإحياء العلوم

قدم عبر تحقيقاته ومؤلفاته التراث للقارئ العربي المعاصر



يوسف عبد العزيز

الشّعر.. ذلك المهر الجامح المجهول

منذ أن خط الشاعر الأوّل قصيدته الأولى في التاريخ، حتى هذه اللحظة، ظلّ الشّعر مجهولاً وغريباً ونائياً، وليس له تعريف محدّد وواضح. وعدم وجود مثل هذا التعريف جعل الشّعر دون سقف، وهذا ما أدّى إلى ابتكارات جمالية جديدة وخلاّقة من قبل الشّعراء عبر العصور. وعلى عكس ذلك لو كان هناك مفهوم محدد للشعر لوجدنا هُزالاً شعريّاً كاسحاً، ولتحوّل الشعر إلى مجرّد خزفيّات في متحف.

عندما قامت الحضارة العربية الأموية وبعدها الحضارة العباسيّة، قام العرب بترجمات مهمّة لعدد كبير من كتب الفلسفة والعلوم والتاريخ التي أنجزتها الحضارة اليونانية والفارسية. لقد ترجم العرب كلّ شيء، ولكنهم لم يترجموا الشّعر. كان العرب يعتبرون أنفسهم أمّة الشّعر بلا منازع، ولذلك فقد نظروا بلا مبالاة إلى شعر الأمم الأخرى. فيما بعد قام الفيلسوف العربي الأندلسي (ابن رشد) بترجمة كتاب (أرسطو): (فنّ الشّعر). ولكنّ تلك الترجمة كانت ترجمة ثقيلة على أذهان الشّعراء بسبب علاقتها بالتحليل الفلسفي، ولذلك فقد تمّ إهمالها من قبل الشعراء والنّقّاد العرب على حدٍّ سواء.

فيما بعد اجتهد عدد من النّقّاد القدامى والفلاسفة العرب في وضع تعريفات للشّعر، منهم الفارابي الذي تأثّر بأرسطو، فاعتبر الشّعر ضرباً من ضروب المحاكاة. ومنهم ابن سينا الذي وصف الشّعر بأنه (كلام مُخَيَّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفّاة). من التعريفات التي حنّطت الشعر تعريف قُدامة بن جعفر الذي قال: (الشعر كلام موزون ومقفّى، يدلّ على معنى).

وهكذا نلاحظ أنّ تلك التعريفات كانت تعريفات بعيدة عن ماهيّة الشّعر، وعن وصف جموحه ودويّه وصمته، وأنفاسه العاصفة.

النّقلة النّوعيّة التي حدثت في الشّعرية العربية، كانت من قِبَل الشعراء المتصوّفة الذين ربطوا الشّعر ببعده الديني والكوني الواسع، كما ربطوا الحب بمفهومه الإلهي. اتّكأ الشّعر الصوفي على التّراث الشعري العربي خاصّةً تراث الشّعراء العذريين، ثمّ طوّروا نصوصهم الشعرية باتّجاه كتابة عِرفانية، هدفها التّحرّر من ربقة الجسد، تمهيداً للوصول إلى لحظة الإشراق بالفناء في أنوار الحضرة الإلهية. لقد ترك الشعراء المتصوّفة تراثاً عظيماً ومتميّزاً من الشعر، ومن أهم هؤلاء الشعراء: محيي الدين بن عربي، ابن الفارض، الحلاج، الغزالي، رابعة العدوية، جلال الدين الرومي، والسّهروردي. من الإضافات المهمّة التي أنجزها شعراء التّصوّف تطوير الرّؤية الشعرية التي هي أساس الكتابة الشّعرية. لنقرأ هذه الأبيات للشاعر محيي الدين بن عربي التي، تؤكّد الرّؤي الشمولية والكونية التي اتصفت بها لغته الشعرية:

لقد كنت قبل اليوم أُنكرُ صاحبي
إذا لم يكن ديني إلى دينِه دانِ
وقد صار قلبي قابلاً كلّ صورةٍ
فمرعى لغزلانٍ، وديرٌ لرهبانِ
أدينُ بدين الحبّ أنّي توجّهَت
ركائبُهُ، فالحبُّ ديني وإيماني

فيما بعد فتح التّصوّف الباب لدخول البعد الفلسفي في الشّعر، فكان الشاعر أبو العلاء

> **في العصرين الأموي والعباسي قام العرب بترجمات مهمة في العلوم والفلسفة والتاريخ**

المعري صاحب التّجربة الأهم في ربط الشّعر بالفلسفة وأسئلة الوجود، يقول أبو العلاء:

نمرُّ سِراعاً بين عُدمين ما لنا
ثَباتٌ كأنّا عابرونَ على جِسرِ

ويقول في بيتٍ آخر:

أمّا اليقينُ فلا يقينَ وإنّما
أقصى اجتهادي أن أظُنَّ وأحدِسا

مثل هذه اللغة لم تكن متداوَلة في الشعر العربي بكلّ هذه الأبعاد الفلسفية العميقة.

لكن ينبغي الإشـارة إلـى ملاحظة في منتهى الأهمية في علاقة الشعر بالفلسفة، هذه الإشارة تتعلّق بانصهار الفكرة الفلسفية وذوبانها في ماء النّصّ الشعري، بحيث يبقى للشعر إمتاعه وفتنته الطاغية عند قراءته من قبل المتلقّي. أمّا أن تظل الأفكار الفلسفية بهيئتها الجامدة في النّص، فهذا مما يفسد الشّعر، ويطيح بالجمال، وتتحوّل القصيدة عند ذلك إلى مجرّد مقالة فلسفية موزونة.

في العصر الحديث هناك تجارب شعريّة عربية استطاعت أن توائم ما بين الفلسفة والشعر، ومن هؤلاء الشّعراء الذين برعوا في هذا المجال: بدر شاكر السيّاب وعبد الوهّاب البياتي وأدونيس. هـؤلاء الشعراء حاولوا الخروج على تعاليم (القبيلة الشعرية)، باتّجاه قصيدة تنهل من ماء الفلسفة. وربّما يعود السبب في ذلك إلى ثقافتهم الواسعة، التي درسوا من خلالها التراث الفلسفي والشعري العربي، إضافة إلى الشعر والفكر الفلسفي الغربيَّين. وبهذا يمكن القول إنّ قصيدة هؤلاء الشعراء خرجت على السائد الشعري العربي نحو لغة طقوسية متّكئة بشكل أساسي على الفلسفة.

ليس اللجوء إلى الفلسفة هو الحلّ الوحيد الذي يمكن من خلاله تطوير الشعرية العربية، فهناك طرائق كثيرة يمكن أن يستخدمها الشعراء من أجل كتابة نصوص معافاة ومبتكرة.

تمتاز الشعرية العربية بالغنائية كعنصر مهمّ في هذه الشعرية. الغنائية تلك التي يعزف الشاعر من خلالها على وتر الذات ليبث مشاعره وأشواقه. الغنائية هنا لها قيمة شعرية مهمّة، غير أنها تتسبّب للشاعر بعدد كبير من المزالق، منها تشابه التجارب الشعرية، حتى لدى الشعراء المكرّسين، إذ إنّنا كثيراً ما نقرأ نصّين متشابهين لشاعرين مختلفين، فالغنائية أيضاً تورّط الشاعر في أشياء لم يكن في باله كتابتها، بحيث تتكوّن لديه أبيات فائضة في القصيدة. فإذا ما قمنا بتلخيص النّصّ فإنّنا نستغني ببساطة عن عدد كبير من الأبيات.

من هنا باتت الحاجة ماسّة لكسر الطّابع الغنائي في القصيدة العربية، وتطعيم القصيدة بوسائل وإضافات جديدة. وأهم هذه الوسائل الاستفادة من المرجعيات البصرية مثل: السينما، المسرح، الفنّ التشكيلي، والسّرد.

تعتبر السينما أمّاً حديثةً للفنون، وذلك لما تحتوية من عدد كبير من هذه الفنون، حيث يمكن لنا أن نرى التمثيل وحركة الجسد، إضافة إلى التصوير، والإضاءة وعنصر الصوت بما فيه من صوت وصمت وموسيقا، ولذلك يمكن للشعراء الإفادة من السينما في كتابة قصيدة مشهدية، كذلك الدراما المسرحية بدورها مهمّة أيضاً للشعراء في هذه الكتابة الجديدة، ويبدوا أثرها جليّاً بالانتقال من صورة شعرية إلى أخرى في القصيدة، بحيث تصنع هذه التوليفة في النهاية مشهداً شعريّاً متكاملاً. أمّا الفن التشكيلي فهو في الواقع يتبادل المواقع مع الشعر، فالقصيدة ما هي إلا رسم بالكلمات على حدّ تعبير الشاعر نزار قباني، أمّا اللوحة فهي عبارة عن صور شعرية مرسومة. السّرد أيضاً يضبط النّص الشعري، بحيث تبدأ القصيدة من نقطة محددة، وتنتهي في نقطة محددة، وهذا ما يجعل النّصّ الشعري متماسكاً من دون وجود حشو وأبيات فائضة عن النّصّ.

من الشعراء الكبار في العالم، الذين كانوا أوّل من استفاد من هذه المرجعيات البصرية الشاعر الفرنسي (جاك بريفير)، حيث استطاع أن يكتب قصيدة المشهد بما فيها من جماليات ومرجعيات بصرية، وقد اشتغل هذا الشاعر في حقل السينما فكتب السيناريو لعدد كبير من الأفـلام. في الشعر العربي تبرز تجربة الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر، كواحدة من التجارب الشعرية المهمة التي استفادت من الفنون البصرية، ومنها السينما على وجه التحديد. وعلى كلّ حال يبقى المشروع الشعري مرتبطاً في الدرجة الأولى بالشّعراء أنفسهم، حيث الباب مشرع على آخره لكتابة شعرية جديدة ومختلفة. ذلك أنّ الشعر حصان نافر لا يستأنس بما هو عادي ومألوف، ولذلك فهو دائم الطيران والتحليق في الفضاءات الجديدة والأمداء المخاتلة.

اجتهد النقاد القدامى والمفكرون العرب في وضع تعريفات للشعر

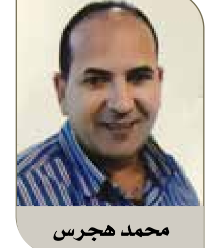
تمتاز الشعرية العربية بالغنائية برغم أنها تتسبب بالعديد من المزالق

استعادة الشعرية العربية من المرجعيات البصرية مثل السينما والمسرح والفن التشكيلي



أقر طه حسين بأنه أهم كتّاب الرواية

أمين يوسف غراب.. علامة فارقة في تاريخ الأدب والسينما



محمد هجرس

مازال الروائي المصري أمين يوسف غراب (١٩١٢-١٩٧٠م)- الذي ولد بإحدى قرى محافظة كفر الشيخ، وتربى في ريف محافظة البحيرة، ودخل القاهرة وسكنها وعمره يقترب من الأربعين- يحظى بشعبية كبيرة بين القراء، ويتم الاستشهاد به وبأعماله بين الأكاديميين ودارسي الأدب والسينما، بسبب أعماله القصصية والروائية، التي باتت من العلامات المميزة في تاريخ الرواية العربية، والتي تحولت لأعمال سينمائية باتت من أهم كلاسيكيات السينما حتى الآن، أهمها (شباب امرأة)، و(الأبواب المغلقة).

يعد أمين يوسف غراب، من أشهر الروائيين وكتّاب القصة، فهو صاحب أسلوب أدبي مبهر وجذاب، ولغة عربية تجمع بين السلاسة والسهولة والإبداع، كما تميز بكتاباته التي ناقشت العلاقة بين الرجل والمرأة بجرأة شديدة، وأشاد به الدكتور طه حسين، ووصفه بأنه من أهم الأدباء الذين يمتلكون أدوات كتابة القصة باحتراف.

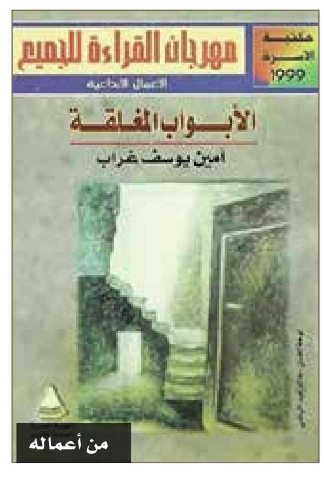
وكعادة أغلبية الناس في عشرينيات القرن الماضي، لم يدخل أمين يوسف غراب المدارس، ولم يعرف التعليم النظامي، ولم يقرأ حرفاً واحداً حتى بلغ عمره (١٧) عاماً برغم نشأته في أسرة ميسورة الحال، ولأنه ولد وحيداً بعد خلفة بنات، نشأ مرفهاً ومدللاً، ولم يكن يُعاقب من أبويه عندما يخطئ، وأغدقا عليه الكثير من الحنان، لدرجة أن الكثير من أقارب الأسرة، كانوا يعيبون على تربيته، وظنوا بأنه من الفشلة، ولم تظهر عليه أي علامة من علامات النبوغ بشكل عام، برغم عمره الذي كان يزحف نحو العشرين.

بدأ أمين يوسف غراب على الاطلاع والمعرفة، بعد تعرض والده التاجر لأزمة مالية في تجارته، وصلت إلى إصابته بالمرض ثم الموت فجأة، فراح يقرأ كل ما يقع تحت يده من أدب عربي وأدب غربي مترجم، والتحق بوظيفة حكومية متواضعة في قسم الأرشيف ببلدية دمنهور، وبسبب خلاف بينه وبين رئيسه في العمل، تم نقله إلى وظيفة مساعد أمين مكتبة دمنهور كعقاب له، وكانت البداية في طريق العبقرية والنبوغ، فحينما وقع بصره على أرفف المكتبة، وشاهد ما عليها من كتب، بدأ يقضي وقته كله في القراءة، فعشق قراءة القصص والروايات، ومع الوقت بدأ أولى محاولاته في الكتابة كمحاكاة لما يقوم بقراءته. وخطوة خطوة، بدأ ينشر كتاباته في مدينة دمنهور على نطاق ضيق وسط الأصدقاء.

وبعدها بدأ يكتشف في نفسه بذرة الأديب، فكتب القصة القصيرة أول ما كتب، وكان عمره (٢٧) سنة، وعندما أعلنت مجلة الصباح عن مسابقة للقصة القصيرة، اشترك فيها أديبنا الناشئ ففاز بالمركز







من أعماله

الأول عن قصة (بائعة اللبن) وكان ذلك عام (١٩٤٠م).

وفي سنة (١٩٤٢م) قرر احتراف الأدب بعد أن نشر له الأستاذ محمد التابعي رئيس تحرير مجلة آخر ساعة، قصة (في البيت) بالمجلة، بعد أن أعجب بها إعجاباً كبيراً، وطلب منه أن يكتب قصة العدد في المجلة كل أسبوع، ولسنوات طويلة كان خلالها يقيم في قريته حتى اقترب عمره من الأربعين عاماً، ولم ينتقل إلى القاهرة إلا في عام (١٩٤٩م)، بعد أن تشبع بحياة الريف وقيمه ومثله وعاداته وتقاليده، فحمل معه إلى القاهرة تجاربه الأولى في الريف، وهو ما يفسر أن معظم شخصيات قصصه تأتي من أعماق الريف.

وبرع غراب في تصوير الحياة الريفية، وبرع أيضاً في تصوير الشخصية الريفية، وغاص في أعماق تلك الشخصيات، وعرض التفاصيل الدقيقة الخاصة بالحياة بالريف، نتيجة نشأته الريفية، مثل قصص: (رمان الجناين، والشيخة غزال، ومئة دجاجة وديك أحمر، وزوجة رجل آخر) وغيرها.. وجميعها أيضاً من أجود قصصه على المستوى الفني كما اتفق النقاد والقراء.

فور نزوله إلى القاهرة، عمل في عدة وظائف، وكانت أول تلك الوظائف، وظيفة كاتب بسيط في مطابع السكة الحديد، ثم سكرتيراً لمصلحة السكة الحديد، إلى أن انتقل للعمل مديراً للعلاقات العامة بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، الذي تغير اسمه إلى المجلس الأعلى للثقافة حالياً منذ عام (١٩٥٦م)، وبقي في تلك الوظيفة حتى يوم رحيله.

حصل على جائزة الدولة التقديرية في القصة القصيرة سنة (١٩٦٤م)، ومن أعماله: (الأبواب المغلقة، ويوم الثلاثاء، وآثار على الشفاه)، ومن رواياته: (شباب امرأة- التي تم تحويلها إلى فيلم سينمائي، من بطولة شكري سرحان وتحية كاريوكا- والضباب، وامرأة العزيز، ونساء في حياتي، ويحدث في الليل فقط، وسنوات الحب، والأبواب المغلقة، ومسرحية الزواج المحرم)..

تميز بأسلوبه الجذاب ولغته العربية التي تجمع بين السلاسة والإلمام العميق

غرف من أمهات الكتب الأدبية والمعرفية قبل أن يتجه نحو الكتابة والإبداع

برع في تصوير الحياة والشخصية الريفية وغاص في التفاصيل الدقيقة للحياة



أمين يوسف غراب



عبدالرحمن بوعلي
البحث في تشكيل الرواية العربية

د. يحيى عمارة

ليس من المغامرة الأدبية القول إن الشاعر والناقد العربي عبدالرحمن بوعلي من النقاد الذين تمكنوا من التوفيق بين الاهتمام الشعري والاهتمام السردي العربيين، بشغف معرفي، ومحبة ذوقية، وتميز نقدي ذي أفق جديد؛ وبين الإبداعي والنقدي بصفة عامة في المشروع الأدبي الخاص الذي ينفتح على مرجعيات نقدية متنوعة. فإن كان المشهور عليه أنه شاعر عربي معاصر بالمغرب، فالمنسي عند المهتمين والمتتبعين لمشروعه الأدبي النقدي، أنه من الشعراء النقاد الذين استطاعوا أن يقدموا رؤية نقدية عميقة في الرواية العربية، إذ هو من النقاد الجامعيين المغاربة الذين عملوا، ومازالوا يعملون على ترسيخ فكرة الاعتناء بالنص الروائي العربي، منذ بداية تأسيس مشروعهم في سنوات الثمانينيات من القرن الماضي إلى الآن. وبذلك، لم يكن شبيهاً ببعض الشعراء العرب الذين لم يلتفتوا إلى جنس الرواية بتاتاً، مؤكدين ذلك في حواراتهم وأبحاثهم، وكما يبرز ذلك في دراساتهم الأكاديمية التي لم تُشِرْ من قريب أو بعيد إلى عالم الرواية والروائيين. وتُشَكِّل هذه الظاهرة ثغرةً من ثغرات الثقافة الأدبية التي تحتاج دوماً إلى الانفتاح على الأجناس الأدبية، نظراً للترابط المتين بينها، والتي جعلت ناقدنا يتميز عن بعض مجايليه.

ففي دراساته النقدية الجامعية، يلاحظ القارئ أن ناقدنا متشبث بالفكرة القائلة: إن الرواية العربية في حاجة ماسة إلى وقفات تاريخية، وجمالية، ومعرفية تستدعي شروط التطور، ومكوناته المنتشرة في الأدب العالمي. وهي الفكرة المَدْخَلُ لكي تصبح الرواية العربية عالَماً إبداعياً مستقلاً مماثلاً لعالم الرواية الغربية، ولِتَمْلِك رؤيتها الذاتية، وبناءَها الذاتي الخاص. إضافة إلى أنه يدعو إلى ضرورة دراسة كل الأشكال الكلاسيكية، والتجريبية في الرواية العربية؛ من أجل استنباط الخصائص المميزة لها، عبر قراءة النصوص لا غير، مع تمحيص النظر في تلك النصوص بوصفها مرآة تعكس الخيال والواقع العربيين من كل الجوانب المعرفية، والجمالية، والحضارية، والتاريخية. ولعل دراستيه المتميزتين: (الرواية العربية الجديدة)، و(المغامرة الروائية) من الدراسات النقدية التي كان لها السبق في الوقوف على مجموعة من الأسئلة الجديدة التي لم تكن متداولة إلا عند ثلة من رواد النقد العربي الجديد، من أهمها سؤال: (نشأة الرواية العربية وتطورها)، وعلاقة ذلك بتكوُّن المجتمع العربي إبان عصر النهضة، وسؤال الدراسة السردية المقارنة بين السرد الغربي والسرد العربي، وكذلك سؤال إثبات هوية الرواية العربية.

يقول مؤكداً بواعث البحث في تشكيل الرواية العربية، الذي يعود سياقه إلى مرحلة بداية تشكل الرؤية النقدية لديه: (.. وقد دفعتني قراءاتي للنصوص الروائية العربية في البداية إلى أن أطرح هذا السؤال: هل يجوز أن نقارن بين وضع الرواية العربية ووضع الرواية الأوروبية ومثيلاتها في روسيا وأمريكا؟ وكان هذا السؤال يفرض علي في الكثير من الأحيان، وبالأخص عندما أجد أن النصوص الروائية العربية لم تكن بصفة عامة تصل إلى ما وصلت إليه النصوص في أوروبا وروسيا

> وفّق بين الاهتمام الشعري والسردي العربيين بشغف معرفي

> تمكن من المناهج النقدية الغربية التي أسست مفهوم السرد الحديث

وأمريكا، الشيء الذي كان مصدراً للتساؤل: ألا يجوز أن تكون النظرة التي ننظر بها إلى الرواية العربية الآن هي نفس النظرة التي كان ينظر بها الأوروبيون إلى ما كان يسمى عندهم بفن الرومانس؟). سياق الحديث يعود إلى سنوات..

فالتجربة النقدية المرتبطة بالعالم الروائي للشاعر الناقد، تحيل إلى مجموعة من إشكاليات النقد الروائي العربي المعاصر، من بينها الإشارة إلى ظاهرة الشعراء النقاد الذين درسوا جنساً أدبياً آخر لا ينتمي إلى تجربتهم الشعرية، التي برزت بشكل ملحوظ في الإبداع العربي الحديث والمعاصر، وفي تقديرنا أن هذه الإشكالية ماتزال تطرح نفسها حتى اليوم، وتستحق التأمل والدراسة، وإلى الأدوار الطلائعية التي قام بها الناقد الجامعي في التعريف بالنص الروائي العربي من عصر النهضة إلى التجريب، مع الإتيان بالمناهج الغربية، لكن ليس بشكل متهافت على كل نظرياتها، وأفكار طروحاتها، كما وقع عند ثلة من النقاد والدارسين، وإلى أن المعرفة النقدية التي انطلق منها في دراساته ومقالاته وترجماته، والمعتمدة على المنهج الاجتماعي والجدلي والبنيوي التكويني، ونظرية الشكلانيين الغربيين، خاصة الروس، والخطاب الروائي عند ميخائيل باختين، تطرح إشكالية الوقوف عند انتشار المفاهيم الجديدة في الدراسات النقدية العربية بالمغرب، معلنة بذلك عن بداية مرحلة انتقالية حاولت (إقامة صرح نظرية روائية حديثة، مقابل النظرية الواقعية التي وصفها بعضهم بالكلاسيكية) على حد تعبير الباحثة العربية فاطمة الزهراء أزرويل في كتابها القيِّم (مفاهيم نقد الرواية بالمغرب).

وهنا لا بد أن نشير إلى أن ناقدنا من القراء المتمكنين من المناهج النقدية الغربية، التي أسست مفهوم السرد الحديث، حيث قام بالاطلاع على المنهج البنيوي التكويني، عبر اهتمامه بكل رواده من أمثال: لوسيان غولدمان، وجاك دوبوا، وميشيل زيرافا، وجاك لينهارد، وروبير إسكاربيت. ويظهر ذلك في مؤلفاته النقدية والمترجمة مثل: (في نقد المناهج المعاصرة: البنيوية التكوينية)، و(مدخل إلى سوسيولوجية الأدب والرواية)، ثم (نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي)، وهي المؤلفات التي يدرس ويناقش فيها كل الأفكار النظرية، والمعرفية، والمنهجية تقريباً، التي تتأسس عليها الطرائق النقدية السوسيولوجية، التي يقسمها إلى نوعين، قائلاً (نستطيع أن نميز بين طريقتين أساسيتين في النقد السوسيولوجي هما: طريقة السوسيولوجيا التجريبية التي تدرس العناصر الخارجية عن النص الأدبي، مثل دراسة القراء والكتّاب والناشرين، وطريقة السوسيولوجيا الجدلية التي أطلق عليها لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية فيما بعد). ومن المنشغلين بتصورات الناقد البنيوي الفرنسي رولان بارت، حيث ترجم له مجموعة من نصوصه في كتاب (في الكتابة والأدب والرواية)، وبالمُنَظِّرين المؤسسين للمنهج السيميولوجي/ السميوطيقي، فقد كان من السباقين في التعرف إلى أهم مؤسسي السيميوطيقا، وعلى رأسهم المُنَظِّر الأمريكي شارل سندرس بيرس، في ترجمته لكتاب جيرار دولودال (السيميائيات أو نظرية العلامات)، وهو الكتاب الذي يدافع في مقدمته عن السيميولوجيا بوصفها منهجاً ناجعاً في المقاربات التحليلية النقدية.

وبذلك، يستنتج القارئ لدراسات الرجل النقدية، حضور ملَكَة الوعي النقدي عنده، وذلك بتركه لكل ما لا يلائم المتن الروائي العربي، وغرْبَلة المعرفة النقدية الغربية بالتغلب على إغراءات المثاقفة المستلبة وما شابهها؛ ليصبح بذلك، أنموذجاً متفوقاً في تقويم النصوص السردية العربية التي تراعي النسق التاريخي، والمعرفي، والجمالي؛ ببحثها وتقديرها، (واحترام الخصوصية الأدبية التي يرضى الفكر النقدي عن إغفالها، ولا يرتاح إلا بالخوض فيها ومحاولة تبيُّن طبيعتها ومقوماتها).

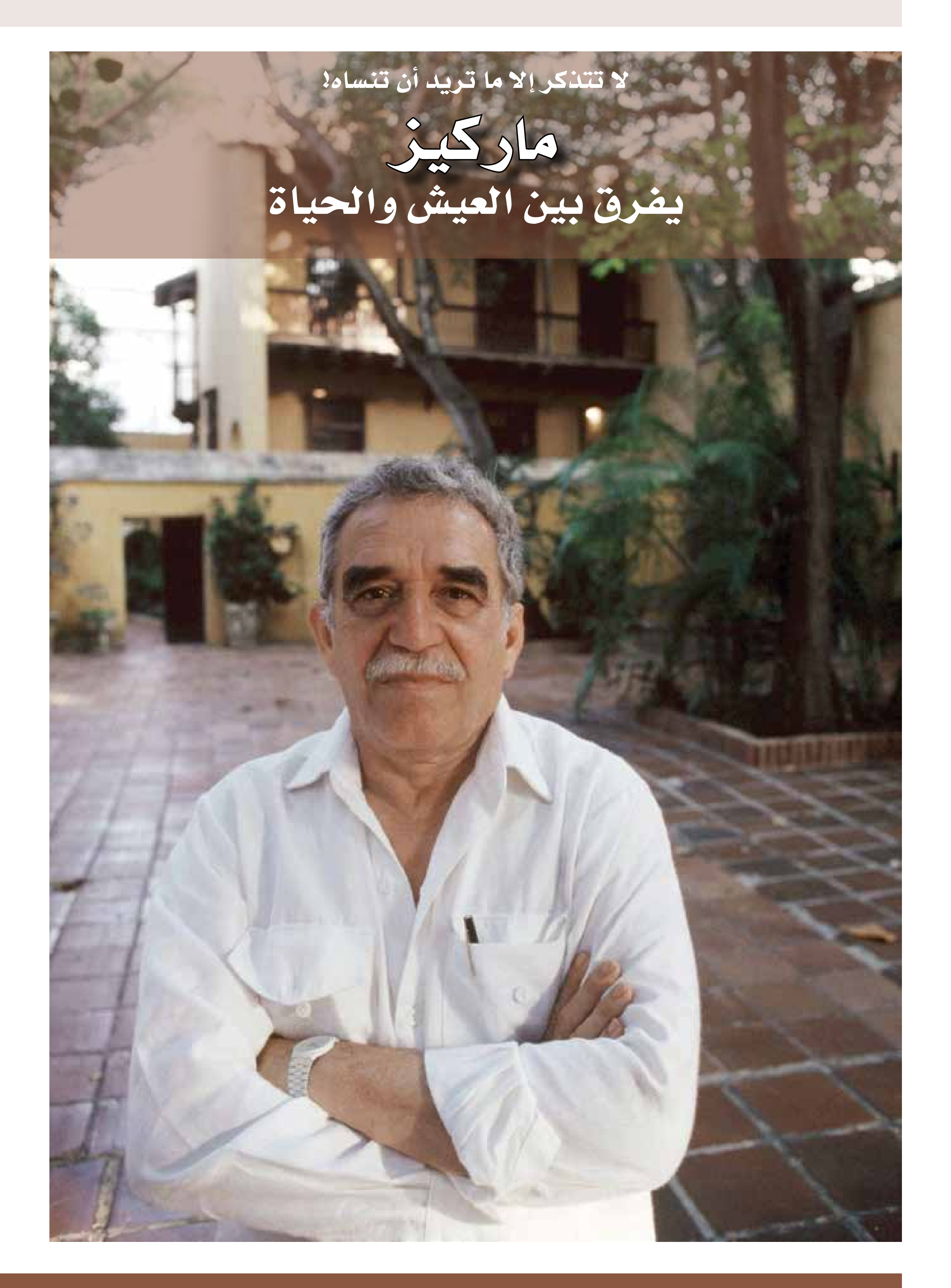
ليبقى في الأخير اشتغال الشاعر الناقد على النص الروائي– إبداعاً ونقداً– خاصيةَ تميُّزٍ جعلت مشروعه الأدبي والنقدي منسجماً ومتماسكاً مع رؤيته القائمة أساساً على عنصر الحرص المعرفي والخيط المقصدي، الرابط بين رسالة الإبداع ومنطق الخطاب النقدي، اللذين يلتقيان في نقطة طرح أسئلة أدبية عربية جديدة، تبحث عن تقديم أجوبة مقنعة تكون عاملاً مهماً من عوامل انتقال الثقافة العربية من عملية الاجترار المعرفي والمنهجي إلى عملية الإبداع النقدي.

يعتبر من الشعراء النقاد الذين استطاعوا أن يقدموا رؤية نقدية عميقة في الرواية العربية

رأى أن الرواية العربية في حاجة ماسة إلى وقفات تاريخية وجمالية ومعرفية متطورة

لا تتذكر إلا ما تريد أن تنساه!

ماركيز
يفرق بين العيش والحياة



(الحياة ليست ما يعيشه أحدنا .. وإنما هي ما يتذكره، وكيف يتذكره؛ ليرويه). بهذه الكلمات الموجزة بالغة الدلالة، افتتح الروائي الأشهر غابرييل غارسيا ماركيز سيرته (عشتُ لأروي) التي نقلها إلى العربية المترجم الراحل صالح علماني. وقد انطوت تلك الكلمات على قيم مضافة إلى كتابة السيرة الذاتية تتعلق بما يصلح ليكون مفردة (سيرذاتية) من بين ما نعيشه.

د. حاتم الصكَر

فليس كلها صالحاً للسرد السيري، مثلما أنَّ ما يظل خارج التذكر لا يُعد حياة تستحق الكتابة، مفرقاً بين العيش والحياة.(العيش) كوسيلة عادية، يشترك فيها الأحياء جميعاً بشراً وغيرهم، وبين (الحياة) كفعل إضافي يقوم به الإنسان ضمن اختياراته وأفعاله، وهي التي تكون مادة للتذكر والاستعادة السيرية، فتغدو تلك التذكرات هي الحياة التي نتحدث عن سردها، ثم تركيزه على (التذكر) كمهيمنة نصيّة ومن أهم ما يعمل في بنية السيرة الذاتية وشعريتها، فقد عدّ (ماركيز) التذكر رديفاً للحياة، ثم يقرر حقيقة أخرى بتنبيهه على (الكيفية) التي يتم بها التذكر ملامساً الضرورة الفنية له، واحتوائه أي التذكر على السمات التي تجعله نصّاً، وهي التي يمكن للنص السيرذاتي أن يحقق تميزه من خلالها، ولا يظل رهين الحدث أو التعليق على ما جرى في الحياة الشخصية أو التوثيق التقريري لها. ويختم بالربط بين التذكر وسرد ما نتذكر و(روايته) كي يكون مادة سردية يقرنها بالرواية، لتأكيد الجانب الخيالي المرافق للاستذكار... ولكي يؤكد قناعته بالهوية السردية للسيرة الذاتية، ويجنِّب نصوصَها الوقوع في إغراء التوثيق والنزعة المقالية التي لا ترقى إلى طبيعة القص في النصوص السيرذاتية .

لا يكف (ماركيز) عن تضمين الدروس العميقة بصدد الكتابة الاسترجاعية أو التذكرات السيرية. ها هو مثلاً يعزز دور المخيلة في كتابتها، فيقول (الحياة مع الأسرة بكاملها وفي ظروف يتحكم بها القدر، ليس مجالها الذاكرة، وإنما المخيلة). إن عمل المخيلة، يكمن في القدرة على التمثيل والتصوير الفني، والتقاط السيري بين ازدحام تفاصيل الحياة وعادياتها، وليس في اختراع أحداث منزوعة الصدقية أو اختراع حدوثها، وهو بالمناسبة ما تعانيه عديد السير، لأن كتابتها خضعت للتشذيب والحيل اللاشعورية والنسيان أو التناسي، وتسلُّط الزمن الحاضر على زمنها الماضي، والوعي القائم على الوعي في مرحلة حدوثها.

ويسمي (ماركيز) بصراحة مدهشة مصادر بعض أعماله، مما التقطه من حياته تلك بالقول (غرائب كثيرة في كتبي مصدرها تمارين قراءتها). مثل شبح المرأة التي تظهر متجولة في غرف البيت الذي ستهجره الأسرة، وكذلك بعض التشبيهات التي يتلقفها كما يقول من الحياة الواقعية، ليضمِّنها روايته. ويتحدث عن المنشورات التي لا يعرف الناس كاتبها، والتي تنتشر في القرية التي تسكنها الأسرة، ثم تصبح ثيمة في روايته (في ساعة نحس).

وتتسلل المخيلة من الكتابة الروائية إلى السيرة، حين يتذكر (ماركيز) جرح رجلين في القرية تبارزا تحدياً ولم يموتا، فتلاقيا في سريرين في المستشفى وهما يحتضران، (وبعد أربع وعشرين ساعة من الاحتضار، قُرعت أجراس الكنيسة، حداداً على امرأة ماتت لتوّها. سمع المحتضران الأجراس، وظنَّ كل منهما في سريره أنها تُقرع لموت الآخر). في جملة صغيرة تتسلل المخيلة لتعمل بغرائبية ماركيز المعروفة، إذ كيف أمكنه أن يعلم وهو يسرد كتابة سيرية أن كلاً من الرجلين ظن أن الآخر قد مات؟ وأن كلاً منهما حزن لموت الآخر؟

كان ماركيز منذ صغره، كما يصرح في سيرته، قد قرر أن يكون كاتباً. لم تُجدِ توسلات الأسرة وتمنيات الوالدين وطلبهما الملح أن يكون محامياً مثلاً أو موظفاً مهماً ويكمل دراساته لأجل ذلك، لكنه يعلن لكل من يعرفه برغبته في أن يصبح كاتباً. أمه التي لها تميز

في كتابه (عشت لأروي) يبين أنه ركز على السردية للسيرة الذاتية حتى لا يقع في التوثيق

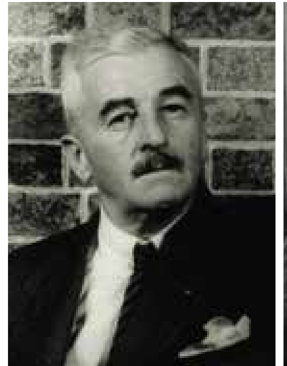
يرى أن عمل المخيلة يكمن في القدرة على التمثيل والتصوير الفني والتقاط التفاصيل من ازدحام الحياة

عثر على اسم (ماكوندو) مصادفة عندما توقف القطار في محطة فجأة!

همنغواي



جيمس جويس



وليام فوغنر

في حياته كما تقدمها سيرته، والتي ظلت تطالبه بأن يستكمل دراسته دون جدوى، فقد ظل حلم أن يكون كاتباً مسيطراً عليه، وفي أحد النقاشات المحتدمة معها يقول لها ما لن يتراجع عنه من بعد (لن أكون شيئاً. إنني أرفض أن تجعلوا مني بالإكراه، ما لا أريد أن أكونه، وأرفض أن أكون مثلما تريدون أنتم أن أكون. وأقل من ذلك، مثلما تريد الحكومة).

كيف تنبه (ماركيز) إلى (ماكوندو) اسماً لقرية متخيلة في ثلاث من رواياته؟ يسرد هنا أمثولة لاغتراف ما هو حياتي ليغدو أدبياً عبر الكتابة، وخلقه مجدداً كمكان سردي فيه من المخيلة ما يضعه في سياق جديد.

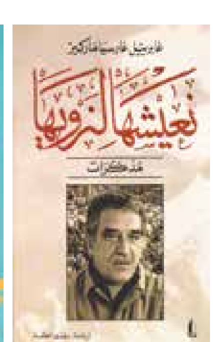
مصادفة سعيدة ستجعله يعثر على اسم (ماكوندو)، فقد توقف القطار في محطة دون قرية، ثم بمزرعة موز قرأ (ماركيز) لافتة يضم اسمها: ماكوندو. لقد كان اسمها الشعري يروقني، كما يقول، دون أن يفكر في معناه إلا بعد سنين، حين عثر على المعنى مصادفةً في موسوعة، فوجد أنه اسم لشجرة استوائية لا تثمر وتُتخذ أخشابها لصنع زوارق الكانو.

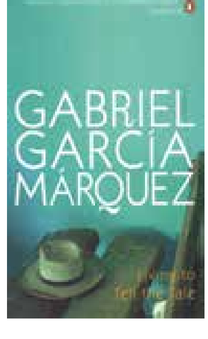
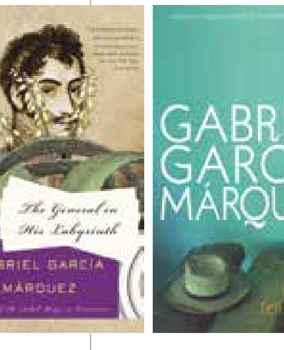
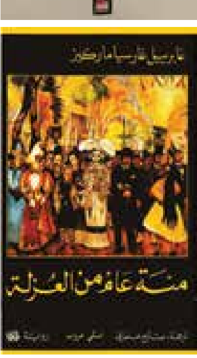
وفي استطرادات تشبع فضول قرائه، يكشف (ماركيز) كثيراً من مصادر رواياته وقصصه، ويسرد ما حصل عليها من تعديل. وتكاد السيرة أن تكون مدونة تحكي ما جرى لأعماله، وما عمل في بنيتها من سرد وقائع وخيالات. ماريا التي قتلت لصاً حاول فتح باب بيتها ليلاً فقتلته برصاصة وهي مذعورة، ثم تظهر في مشهد درامي أم اللص ومعها طفلة في الثانية عشرة بملابس الحداد تسيران، لكي تضعا ورداً على قبر اللص الذي كان أول ميت يرى ماركيز جثته. ظلت تلك الصورة في ذاكرته وكان عليه أن يتخلص من عبء الحزن والتأثر، بأن ضمَّنها في قصة قصيرة. واستطاع بذلك (أن يتطهر منها) كما يقول.

ولماركيز قصص مع عناوين كتبه؛ فقد تغير عنوان (ساعة نحس) الأصلي (قرية البراز تلك)، لأن الأب فيليكس رئيس الأكاديمية الكولومبية للغة، كان رئيس لجنة التحكيم في المسابقة التي فاز بها عمله. ولم يرقْ له عنوانها الصادم، فطلب تغييره.

(وبعد تداول مطوّل معه، حسمتُ أمري بعنوان ربما ليس له علاقة كبيرة بالدراما، ولكنه ينفعها كراية، لتبحر في بحار النفاق). كما غيّر عنوان روايته (عاصفة الأوراق) الأصلي، حيث كان (البيت) أولاً لما يضم من شخصيات: الجد والأم والطفل..

سيتعرف القارئ إلى قراءات ماركيز المبكرة وتأثيرها في كتبه. هنا سيرد جيمس



من أعماله

جويس وروايته (أوليسيس) التي وهبته كما يقول (مساعدة تقنية لا تُقدر بثمن، في حرية اللغة، والأفضل في لعبة الزمن والبناء لكتبي). وعن مسخ (كافكا)، والصخب والعنف لفوغنر وكتاب الكاريبي. ويتوقف عند رؤية همنغواي للواقعية ويقتبس قوله المهم حين سُئل في مقابلة عن عملية تحويل شخصية واقعية إلى شخصية روائية، فردّ همنغواي (إذا ما شرحتُ كيف أفعل ذلك، فسوف أتحول في أحد الأيام إلى مرجع للمحامين المتخصصين في قضايا القدح والتشهير).

كثير من المرائي لم تفارق ذاكرته رغم قسوتها أو ندمه عليها: جثة أول رجل ميت رآه، أول ولادة طفل تلصص عليها صغيراً، أول رؤية للبحر وسؤاله البريء عن فقدانه ضفته الأخرى، أول امرأة قابلها خارج أسرته.

ورغم هذا الغنى الحدثي وما عاشه من حياة، يصر (ماركيز) على القول (إن أفضل ذكرياتي عن تلك الأيام لم يكن ما فعلته، وإنما ما كنت على وشك أن أفعله، وتعلمت ما لن أنساه أبداً، بأنه في جوهر كل واحد منا، توجد البلاد بأسرها).

سوف يكون لسيرة (ماركيز) جدلها الحر وتنقلها بين ما رأى وعاش وما كتب، ثم ما تذكر من حياة.. ملخصاً مهمته بمعرفته أنه لن يكون إلا قاصّاً، ليس لأن هيمنة الشعر عند نشأته كانت سائدة، ولكن لأنه يرى في السرد تلك الحياة، التي قال إنه عاشها ووضعها عنواناً لسيرته، التي تُقرأ كمتن سردي، على رغم أنها كُتبت حاشيةً تذكريةً على متن أكبر.

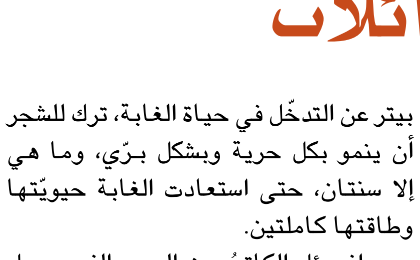
يؤكد أن السيرة الذاتية تعاني التشذيب والحيل اللاشعورية أو التناسي

أصر منذ صغره على أن يكون كاتباً برغم إلحاح والديه بأن يصبح محامياً أو موظفاً مهماً

نسيم

الأشجار تقيم صِلات فيما بينها

وتعيش مثل العائلات



يقرّ ناشرون كثر، أنهم يجهلون تماماً الأسباب التي تدفع كتاباً إلى الصدارة، وتبوُّء المرتبة الأولى في قوائم أفضل الكتب مبيعاً، مع شراء مئات آلاف النسخ منه، وآخر إلى الركود والمراوحة والتعثّر في بلوغ القرّاء وإثارة اهتمامهم، على الرغم ممّا فيه من عمق ومزايا وحسنات.

كتاب (الحياة السرّية للأشجار) لمؤلّفه الألماني، الحَرجيّ (بيتر ويلليبين)، الذي صدر في ألمانيا عام (٢٠١٥)، ثم ترجم إلى الفرنسية عام (٢٠١٧)، ولاحقاً إلى لغات عديدة أخرى حول العالم، هو من النوع الأول، وقد بلغت مبيعاته عالمياً ما يزيد على مليون نسخة، وتمّ استلهامه لصنع فيلم سينمائي بعنوان (ذكاء الأشجار)، عرف هو الآخر لدى عرضه، الحماس والنجاح نفسيهما. الكتاب، كما الفيلم، أثارا ردود فعل متناقضة؛ منها المؤيد والإيجابي لدى الجمهور العريض الذي قرأ الكتاب كحكاية شعرية عن حياة الغابة وما يعيش فيها من مخلوقات، والمنتقِد والسلبيّ الصادر عن بعض رجال العلم الذين شكّكوا بصحة النظريات التي يطرحها (ويلليبين)، مع التركيز على خطورة مقارنة الأشجار بكائنات حيّة ينبغي تركها تعيش بسلام.

لقد درس بيتر عالم الشجر والغابات في الجامعة، قبل أن ينتقل إلى العمل في إدارة الأحراج وحراستها، حين عُيّن مسؤولاً عن غابة في ألمانيا، تبلغ مساحتها ثلاثة آلاف هكتار.. هناك، قام بقطع مئات الأشجار، ورشِّ هكتارات شاسعة بالمواد الكيميائية والمبيدات المؤذية، وهو ما يفعله عادة المسؤولون عن كل الغابات حول العالم. إلا أن الحَرجيّ، راح يشعر بالسوء حيال ممارساته هذه، وأنّبه ضميره المهني على أفعاله، إلى أن قرر الإصغاء إلى صوت قلبه، مباشِراً البحث عن وسائل بديلة تمكّنه من التعاطي بطريقة مختلفة مع الأشجار. توقف بيتر عن التدخّل في حياة الغابة، ترك للشجر أن ينمو بكل حرية وبشكل بريّ، وما هي إلا سنتان، حتى استعادت الغابة حيويّتها وطاقتها كاملتين.

الكتاب ترجم إلى عدة لغات عالمية وفاقت مبيعاته المليون نسخة

وإذ سئل الكاتبُ عن السبب الذي يجعل الناس يولعون بحياة الأشجار، أكثر من حماستهم لاستكشاف عالم الحيوان، ردّ قائلاً: (اللغة العلمية الجافة تقتل المشاعر، والناس عامة لا يفهمونها. أنا أستخدم لغة إنسانية، فحين نعلم أن الشجرة حساسة حيال الألم، وأنها تملك ذاكرة أن الشجر (الأهل) يعيش مع أولاده، وأن الأشجار تُرضِع أطفالَها، لا يعود بإمكاننا قطعها وتدمير بيئتها بالآليات والجرافات من دون تفكير). هذا ما يؤكّده خبير الأحراج مدعّماً أقواله ببراهين ونظريات علمية، ومستنداً إلى خبرته وأبحاثه الطويلة في هذا المضمار: (الأشجار تعيش في عائلات تقيم صلات في ما بينها. إنها تتساعد وتقيم علاقات صداقة قوية إلى درجة يقرّر بعضُها أحياناً، الموت معاً). ويقول بيتر ويلليبين مضيفاً: (إن الأشجار كائنات اجتماعية جداً، بمقدورها أن تتعلّم وتتذكّر وتعدّ، وهي قادرة حتى على التمريض، حين يقع أحد جيرانها معتلاً. إنها تتواصل إذاً، وقد ترسل إنذاراً للآخرين عندما تشعر بقدوم خطر داهم، من خلال شبكة واسعة من أنواع الفطر النامي عند أقدامها، والمتواصل مع جذورها، القادرة أن تحيا أكثر من أربعة آلاف عام. أيضاً، يعمل الشجر على مساعدة الأشجار المقطوعة ولو منذ قرون، من خلال تغذية جذورها بمحلولٍ سكّري يُبقيها مستمرة في الحياة).

(الشجر يعلّمنا الكثير).. الأشجار الصغيرة تنمو بسرعة، بنحو (٤٥ سم) في كل فصل. غير أن أمهاتها تقف لها بالمرصاد مانعة نموّها السريع. فمن خلال التكاثف في ما بينها، وتشابك قممها، تحجب (الأمهات) نورَ الشمس بكثافة، فلا يعبر إلى الشجيرات أكثر من (٣) بالمئة من الضوء، وهو ما يكفي بالكاد لبقائها على قيد الحياة. لكن، لمَ تفعل الأمهات/ الشجر ذلك؟ وهل تريد بهذا قتلَ صغارها؟ لا أبداً، هي تريد خيرها وخير الغابة كلها، لذا تعمد إلى تقنين الضوء وتأخير عملية النموّ، والبحوث العلمية الأخيرة تعطيها في ذلك كل الحق.



نجوى بركات

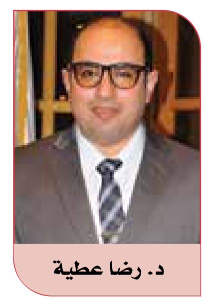
إنّ النمو البطيء خلال السنوات الأولى من عمر الشجرة، مفيد وضروري لكي تبلغ من ثم سنّاً متقدّمة. علمُ الغابات الحديث يحكي عن ضرورة بلوغ الشجر أعماراً تتراوح ما بين (٨٠ إلى ١٢٠) عاماً، لكي يحلّ قطعها واستثمار خشبها. فحين يكون الجذع صغيراً ومرصوصاً لا تتخلله كريات الهواء، يكون أكثر مقدرة على مقاومة الريح والفطريات، التي تغزوه بصعوبة، وعلى صنع قشرة تطبّب جروحه قبل أن يسوء حالها. وإذ يحين موعد موت الأمهات، أو حين تتكسر خلال عاصفة لأن جذوعها ما عادت تحتمل وزنها البالغ أطناناً، يأتي دور الصغار كي يباشروا أقصى نموّهم، فتتشبّع الأوراق بأشعة الشمس وتقوى، وتدوم عملية النمو هذه نحو ثلاث سنوات، قبل أن تبدأ المنافسة بين الجدد ومن سيبلغ منها السماء.. (لا يصبح الجذع صلباً ومستقيماً إلا في عمر متقدّم، لأن فبركة الخشب تحتاج إلى كميات هائلة من الطاقة. لكي تصل شجرة «الزان» مثلاً إلى حجمها البالغ، تحتاج من السكر والسيليلوز ما يوازي هكتاراً من القمح. لذا؛ فمن المنطقي أن تحتاج إلى (١٥٠) عاماً كي تكبر وتنمو).

ويدعو الكاتب الناس إلى معاملة الأشجار كما يعاملون الحيوان، فلا يخضعونها لعذابات مجانية، وهذا معناه التوقف عن قطعها كيفما اتفق، والسماح لها أن (تشبع حاجتها إلى التواصل والتبادل، ونقل معارفها إلى الأجيال القادمة. لهذا كله، يجب على الأقل لجزء منها أن يهرم بكرامة، ويموت من ثم ميتة طبيعية).

رحيل كبير الحكائين العرب

سعيد الكفراوي..

إحساس رومانسي في رؤية العالم


د. رضا عطية

يعد سعيد الكفراوي أحد الأسماء المصرية المنتمية لجيل الستينيات في كتابة القصة القصيرة، هذا الجيل الذي يمثل الموجة الثالثة من كتّاب القصة القصيرة المصرية والعربية، الذي ضم كتاباً بدأ نشر قصصهم في الصحافة في الستينيات أو في كتب (مجموعات قصصية) في الستينيات أو على مشارف السبعينيات وبداياتها، مثل مجيد طوبيا وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان ويوسف القعيد ومحمد البساطي وغيرهم.



كان لإتاحة الصحافة للقصة فرصاً وأبواباً مفتوحة للنشر، دور في انتعاش الفن القصصي واجتذابه لكثير من كتّاب هذا الجيل، نحو هذا النوع السردي، لكن هؤلاء الكتاب واجهوا مشكلتين أساسيتين في مستهل رحلتهم الإبداعية: الأولى أن يوجدوا لأنفسهم ولكتابتهم مكاناً في ظل وجود عمالقة، يمارسون الكتابة القصصية من أجيال، وموجة كتابية سابقة، مثل: نجيب محفوظ ويحيى حقي ويوسف إدريس ويوسف الشاروني وغيرهم.. والثانية تتعلق بالواقع المأزوم، الذي خرج إليه هؤلاء الكتاب في ستينيات القرن العشرين، خاصة بعد انتكاسة مصر والعرب في حرب يونيو/ حزيران (١٩٦٧)، ما جعل الواقع نفسه اختباراً صعباً أمام هؤلاء الكتّاب في التعبير عنه وعن مآسيه وأزماته.

كان للنشأة القروية والتكوين الريفي لسعيد الكفراوي أثره في رؤاه للعالم وطريقة كتابته للقصة، التي اختارها فناً أوحد له، لم يشرك به نوعاً آخر كما فعل رفاقه من الكتّاب بالتنويع بين كتابة القصة والرواية. تبرز الآثار الريفية في قص سعيد الكفراوي في ما تبدى من تمثيل عوالم الريف الشجية والمليئة بحكايات الوجود، وما فيها من معتقدات وتصورات تخلط الواقعي بالأسطوري، ورؤى تمزج الموضوعي بالخرافي.

تشغل علاقة الذات بالعالم وتفاعلها مع أشيائه واشتباكها بعناصر الوجود، حيزاً فسيحاً من فضاء سعيد الكفراوي القصصي، حيث تتزايد رغبة الذات في سبر أغوار هذا العالم، وفك شيفراته الوجودية، مثلما حال بطل قصة (الجمعة اليتيمة):

ما الذي يبرر وجودي في الجبل هذا النهار المخاتل، البارد؟ هو إذن صهيل الجواد.. حسنٌ.. ليكن.. عليَّ أن أقبل ما وضعت فيه وأنتزع من قلبي شغفي بما هو آت.

تصطدم موجات هواء الشتاء بالقباب الأيوبية.. هي إذن روائح الأزمنة القديمة.. حسنٌ.. مد قدميك ولا تخشَ الليل. تستطيع بلا خوف– أنت خائف بالطبع– ارفسْ كومة القاذورات، لترى شعاع البرق من نافذة الحديد.

يغلب على قص سعيد الكفراوي، الطابع الغنائي المتبدي في غناء الذات مشاعرها، وبث مواجدها، وطرح هواجسها، وبث أحلامها ومخاوفها. تتأسس رؤيـة العالم في قص الكفراوي، على مركزية الـذات، فـالذات هي محور الحدث وتطوراته ومجلى تحولات العالم وصيرورته. في البنية الزمكانية لحكي الكفراوي تمدد وتمازج، فالجبل بما يرمز إليه كمكان مختلف، بـارز وشاهق، وقد يرمز إلـى مشقة الخوض، وكذلك إلـى التطلعات الباذخة التي تحتاج مجهوداً مضاعفاً يكتفه زمانيّاً النهار المخاتل البارد، فيما يبدو كأنّه عائق آخر، أو تحدٍّ أمام الذات، كذلك ثمة صدام آخر بين هواء الشتاء، أي التمظهر المادي للعنصر الزمني بالقباب الأيوبية، أي العنصر المكاني المُشبَع بتكوين زمني، فتكتسب هذه الروائح الناجمة عن اصطدام الرياح بالمكان، بعداً تاريخياً منتمياً إلى الأزمنة القديمة، غير أنّ المكان لا يخلو ولا يصفو من بعض عوائق، أمام الذات في استيعابه واستكشافه، ككومة القـاذورات، التي تستحث الذات نفسها لإزاحتها ورفسها لترى شعاع البرق، من النافذة، بما يرمز إليه الشعاع كجسر يصل الذات المتموضعة في الداخل المحدود بالخارج، والأفق غير المحدود والانفتاح على اللانهائي، فيبدو أنّ لهذا المشهد رمزيته الدالة على ترددات الذات في موقفها الوجودي. وثمة حضور خاص للحيوان، فصهيل الجواد، هو المبرر لوجود الذات في هذا المكان المختلف، بما يرمز إليه الجواد من كونه وسيلة للانطلاق المارق والاجتياز والعبور السريع، كذلك تكشف النقلة بالالتفات الضمائري من ضمير المتكلِّم في مستهل المقطع إلى ضمير المخاطب، عن الجدل الداخلي المعتمل في أعماق الذات، وكأنّ ثمة صوتاً داخليّاً يستحث الـذات، ويشجعها على التجاسر على مواجهة المكان الجبلي والزمان الليلي، هو صوت الذات الحماسية، يستنهض الذات الخائفة أو المترددة في تمثيلٍ للانشطار الذاتي.

تبدو قصص سعيد الكفراوي كابنة للحس الرومانسي في رؤية العالم، حيث النبرة الحزينة والوعي المأساوي والاحتدام العاطفي والتأجج الشعوري، وكذلك اقتران هذا كله بأشياء العالم المنعكسة على مرايا الوجدان الشخصي، كما في قصة (مدينة الموت الجميل) التي تتجلى من عنوانها الصبغة الرومانسية في استعذاب الألم والموت:

(لـم يـكـن ذلـك الـنـهـار مـفـعـمـاً بـالـحـنـيـن، بـالـقـدر الذي ألفه، حيث مرت أيـامـه الـتـي خلت.. كـانـت شمس آخـر النهار تبدو له وهي تغيب كعين معتمة فـي عـمـق جـفـنـات العرّافين.. خاف الليل وخاف عصف الهواء وخـاف مـن صـوت البحر الـذي مايزال قائماً.

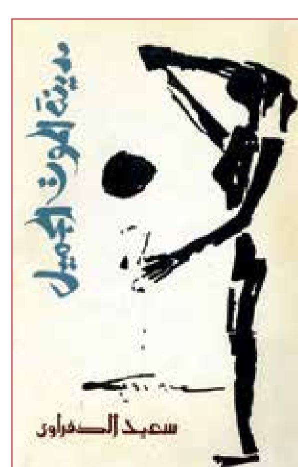
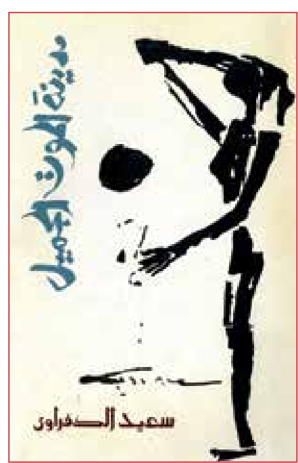
أشعل سيجارته وأخـذ مـنـهـا نفساً عـمـيـقـاً طـرده من صدره فاختط مساراً جليلاً كخيط مهاجر).

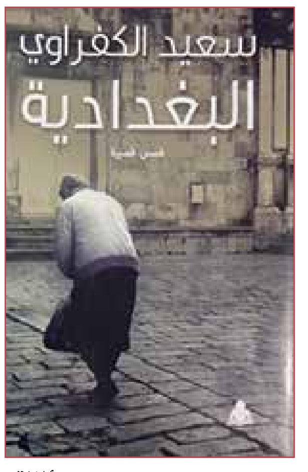
(وكنت من زمن لـيـس بـبـعـيـد، أقـف بـالـقـرب مـن السور أنظر إلى البحر حيث تتدافع موجاته إلى الشاطئ فـوارة بما تحمله من زبد، ولم أكن أعيش فصول السنة بتتابع دورات الأيام، وفي لحظة سقوط ضوء الشمس على الحديقة بطول السور، كنت أقود نفسي المتعبة صاعداً درجات المنزل حتى أصل إلى السطح، وكنت أرى في ما أرى؛ سيدة تلبس السواد تهبط المنحدر وتظل تنظر عبر البحر وكأنّها تنتظر شخصاً ما ربما يأتي به).

(سمع دقات الساعة الخشبية في المنزل الخالي.. خمس دقات روعته ونظر إلى العقرب المنفرج، ولم تهب من حديقة الدار العتيقة رائحة الورد ولا فارقته ظلال الجدران).

(بيت منعزل يحوطه سور من حديد مدبب.. للسور بوابة بألوان وزهـور.. للبيت سقف من قرميد أحمر يتحدث في ليالي المطر وحجرة استقبال واسعة وغرف معتمة عديدة.. في آخر الحديقة يوجد الملحق القديم).

ينعكس الحس الرومانسي في قص سعيد الكفراوي، في التمثيل الوجداني لأشياء العالم وأحداثه، فإذا كان الصوت السارد يختار ساعة الغروب، فإنَّ التمثُّل التصويري لـ(شمس آخر



من مؤلفاته

نتلمس في قص الكفراوي حكايات يمتزج فيها الواقعي بالأسطوري والموضوعي بالخرافي

النهار) عند المغيب (كعين معتمة في عمق جفنات العرّافين)، يعكس الفعل التخييلي في تذويت الوجود من ناحية، والصباغة النفسية له من خلال وعي الذات به من ناحية أخرى، فبدت الشمس كعين معتمة، والوجود أو كبد السماء مثل جفنات العرافين، ما يشي بالغموض والرهبة. كذلك في تمثُّل زفرة الدخان (كخيط مهاجر) انعكاس لحس اغترابي، وشعور بعدم الاستقرار في المكان.

في قص سعيد الكفراوي، تحضر ثيمة العزلة والاغتراب لأبطال قصصه، فيقدِّم شخوصاً إشكاليين يعانون حالة من اللاتوافق مع الآخر ومع العالم، ما يُفضي بهم إلى انسحاب أو إحجام عن الاندماج في هذا العالم ولو لبعض الوقت. وثمة أزمة ما في علاقات الذوات بالزمن، كما يتبدى في ترويع دقات الساعة الخشبية لبطل هذه القصة، ونظرته إلى العقرب المنفرج، في تشعير للأشياء، حيث تلعب الأشياء ونثريات المشهد دوراً فاعلاً في بنية القص، فتبدو كأنَّها محفزات درامية لجلاء أحوال الشخوص، وسبر أغوارهم النفسية واستبطان دواخلهم الشعورية.

للريف وتخوم المدينة حضور خاص لدى سعيد الكفراوي، الذي يعمل قصصه على تشكيل عوالم الريف والبقاع النائية عن المدينة، تشكيلاً خاصاً يمزج فيها بين حضور الإنساني وحضور الحيواني، مزجاً يستند إلى خلفيات أسطورية، تجتر ما في كوامن الوعي الشعبي التراثي لشخوص عالم سعيد الكفراوي القصصية.

فعلاقة الإنسان بالحيوان والطير عبر سرد سعيد الكفراوي، ليست علاقة الاستخدام الآلي لقضاء حاجات الإنسان المعيشية وأداء الأغراض الحياتية، فثمة علاقة تفاعل نفساني بين الإنسان والحيوان والطير، فحضور تلك الكائنات الحيوانية، إنما هو تجسيد مادي لحمولات أسطورية، ومعتقدات شعبية متوارثة في بنية الوعي الشعبي الجماعي لأفراد قصص الكفراوي.

ففي قصة (الجمعة اليتيمة)؛ يكون حضور (القط) محملاً بطاقات أسطورية ومظللاً بخلفيات من تمثل الوعي الشعبي للقط: (هو قط الممرات الأسود ذو العينين الصفراوين، ساكن الأقبية والسطوح.. يهبط و درجات السلم العلوي شاحذاً أظافره، تجول عيناه الصفراوان بالممر الصخري، تلتهم الأبواب المحنية، فوهات المقابر.. العجيزة تهتز وأنا أراها حيث أبدو متحجراً من الخوف.

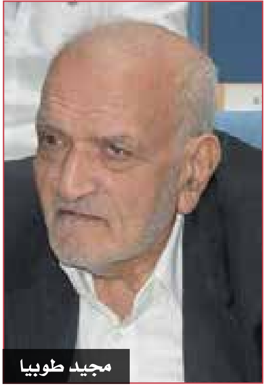
صاح به الرجل الذي ينتعل الحذاء ذا الرقبة ويرتدي البالطو الواسع الأكمام وقال له: (بس) وخبط الأرض بقدمه اليسرى.. توقف القط الأسود ومال برأسه ناحية الرجل الذي ينتعل الحذاء ذا الرقبة ويرتدي البالطو الواسع الأكمام، وحدقه، وماء بوحشية، ولما خاف الرجل واستند للجدار، اهتزت عجيزته وسار على أرض الممر).

وللقط حضور ممتد، سواء في الوعي الأسطوري القديم أو في الوعي الشعبي؛ وفي الثقافة الفرعونية له مكانة خاصة. كذلك فللقط حضور في الثقافة العربية، فالعرب اعتقدوا في قدراته الطبية وفاعليته السحرية، كذلك اعتقدت بعض الرؤى الأسطورية العربية، وفي هذه القصة ترمز حركة القط للبطش والإرهاب، ما يجعل شعوراً حاداً بالرعب يطبق على الذات البشرية، ما يجمد العقل ويعجزه عن التصرف الحر بأريحته المعتادة، غير أنّ حالة القيد التي شملت الذات تعمل على فتح آفاق الحلم، وتنشيط الذاكرة استرجاعاً للذكريات، فالحصار الشعوري والإغلاق المكاني، يفتحان مدى النشاط العقلي، ويوسعان من حركة الخيال مواجهة لذلك الحصار.

يغلب على قصصه الطابع الغنائي المتبدي في غناء الذات مشاعرها وهواجسها وأحلامها

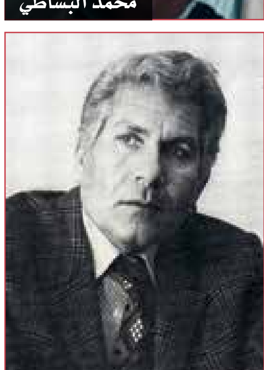
الذات عنده محور الحدث وتطوراته وتحولات العالم وصيرورته في البنية الزمكانية


إبراهيم أصلان


مجيد طوبيا

محمد البساطي


نجيب محفوظ


يوسف إدريس

الهروب
إلى الزمن الجميل



أنيسة عبود

قد لا تحظى الأجيال الحالية من الشباب العربي بذاكرة مشبعة بحكايات التراث وأساطير الآباء والأجداد، التي كانت تخفي ما تخفيه في طياتها السرية وأنساقها المضمرة كثيراً من القيم الأخلاقية المستترة والمبادئ الأساسية، التي تعمل في تأويلاتها ورموزها على شدّ أواصر المحبة والأخوة والتسامح في المجتمع العربي، الذي كان مجتمعاً تغلب على بنيته المجتمعية الريفية عادات وتقاليد البداوة والبساطة والإيثار، فضلاً عن تطلعه إلى المدينية التي بدأت تتغلغل عن طريق الطبقة المثقفة والمتعلمة، إضافة إلى المثاقفة مع الشعوب المتمدنة بعيداً عن هيمنة التقاليد السائدة.

ومن الطبيعي أن تتوق المجتمعات الريفية العربية إلى التغيير والتحديث عن طريق خلع عباءة الريف أو البداوة، والانخراط في العالم الجديد الذي تسوده سلوكيات جديدة وقيم مختلفة بحكم الواقع المعيشي والسكني، وتحول المنزل المنبسط على جهات متصلة مع الآخر، ومع السماء والأرض، إلى شقة في برج أو طابق في بناية معروف بابها ورقم مصعدها، وليس معروفاً من يسكنها أو يصعد أدراجها. لقد بات التواصل شبه معدوم وتفاصيل السكان غائبة، والهويات المكانية والزمانية وحتى الإثنية ليست بذات معنى، ما قطع روابط الماضي مع الحاضر الذي سيطرت عليه المادة والمنفعة والمصالح الشخصية، والابتعاد عن الذاكرة التي تؤرقه وتعيده إلى قيم الآباء والأجداد التي تربى عليها باعتبارها لا تتماشى والحياة العصرية المنبثقة من عالم رقمي تكنولوجي، وثورة معلوماتية طاحنة لكل الماضي.. لأن الزمن السريع الذي نعيشه فرض على الجميع أن ينسحب من تبعات وموروثات الآباء الذي يصفونه بالزمن الجميل، الذي تحول إلى ذكرى مصورة تأخذ ألوانها وملامحها من حكايات التراث، أو عن طريق استعادة هذا الزمن بواسطة الدراما العربية التي تضيف إليه الكثير من محرضات الخيال والجمال، فتمجّده أحياناً وتنفّر منه في أحايين كثيرة.

وهنا لا بد من العودة إلى قلب الموضوع الذي بدأناه حول استمرارية الماضي وقيمه من خلال السرديات اليومية التي تتوزع في التفاصيل الصغيرة للعائلة أو الحارة أو القرية. ومن هذه السرديات التي لا يمكن أن تزول من ذاكرة الحارة وقيمها هي تبادل الجيران لطبق الطعام اليومي الذي تطبخه الأم، وتحرص على أن توزع منه لعدد من الجيران مهما كان هذا الطبق بسيطاً وفقيراً، فتكون المشاركة مادية وعاطفية وإنسانية ما يؤسس لعلاقة الجوار والأخوة والمحبة، وبالتالي يصبح الجار على مقربة روحية من جاره الذي يعرف عنه وعن مدونة حياته كل التفاصيل، بدءاً من طعام الغداء حتى طعام العشاء والأعياد والمناسبات، وهذا لم يكن مجرد تقليد يمر مرور الكرام على أبناء الحي.. لقد كان صحن الطعام، الذي يرسل إلى الجيران هو المرسال الحقيقي لوضع العائلة وهو الذي يعطي الفكرة الأصدق عن وضعها.. ما يجعل أهل الحي الميسورين يعمدون سراً إلى إرسال اللحوم أو الحلوى إلى هذه العائلات الفقيرة.. وخاصة في المناسبات وفي الأعياد التي تتحول الحارة فيها إلى عائلة واحدة تأكل الطعام ذاته وترتدي اللباس الجديد تقريباً ذاته، مع إزالة الفوارق الطبقية والمادية بين الأسر المتجاورة.

بتوفر النية الصادقة للعطاء والمشاركة والإحساس بالآخر، والحرص على مشاعره واحترام تفاصيل حياته التي لا تتقرر عن طريق المادة التي يملكها، بل كانت تتقرر عن طريق ما يمكن تقديمه للآخر، مع الاحترام لكفاءاته ووضعه المادي والمعنوي.

> **مجتمعنا العربي تغلب عليه جمالية العادات والتقاليد والأعراف الجميلة**

لم يكن الفقر عيباً، ولم يكن الشباب يستخدم النفاق والكذب لستر عوزهم أمام الفتيات المحبوبات، فالجهل والبخل والرياء هو العيب الذي يمكن للمرأة أن يدفعها لرفض الشاب، حيث كان سكان القرية أو الحارة، يعرفون تاريخ بعضهم ويعرفون أنسابهم وألقابهم، وماذا يفضلون من الطعام، وكيف يأكلون وهل لديهم طاولة للطعام أم (يبركون على الأرض حول طبق الطعام).

وكان الأطفال يتبارون ويتسابقون في حمل أطباق الطعام إلى الجيران، حيث كان الباب الذي ينفتح بمثابة السرّ الذي ينكشف أمام أطفال تدهشهم نوعية الأطباق وزخارفها، فبعضهم يرسلون الطعام بأطباق من ألمنيوم، وآخرون يرسلونه بأطباق من نحاس أو من الصيني، وهذا كان مؤشر آخر على وضع العائلة المادي ومستواها المعيشي.

غير أن اختلاف الزمان واختلاف الأيام، وتغير الحارة وتحولها إلى علب كبريت معزولة ومفصولة بأرقام ومصاعد، جعل كل تلك الحياة الأليفة العاطفية والإنسانية تتلاشى، ليظهر من خلفها جدران عالية للغربة والاغتراب، بحيث يشعر المرء بأنه يعيش في صحراء نائية معزولة، وليس أمامه إلا البحث عن مقهى أو (كافتيريا) يؤنس فيها وحدته وغربته ويبطئ قليلاً من عجلة السرعة للحياة العصرية التي لا يجزم أي إنسان إلى أين تسير، وكيف وإلى متى يستمر هذا التدهور العاطفي والاجتماعي والاغتراب والتحسر على زمن البساطة والمحبة والتعاضد الإنساني، الذي بدأت آثاره الفتاكة تظهر في أبشع صورها في هذا الزمن، زمن (الكورونا) المخيف.

يوظف السخرية في كتابته القصصية والدرامية

نور الدين الهاشمي:

الأدب الساخر نقد للسلبيات دون تجريح



سامر أنور الشمالي

الأديب والسيناريست المعروف نور الدين الهاشمي، من القلة الذين اشتغلوا في مجال الأدب الساخر، على صعيد كتابة القصص القصيرة والسيناريو التلفزيوني، وتتميز أعماله بنقدها الجاد للسلبيات المنتشرة في المجتمع، ضمن قالب كوميدي يشير إلى الخطأ بطريقة ذكية، دون سخرية جارحة، لهذا يصنع الضحكة غير المجانية، ويبث في نفس المتلقي السرور، دون إهمال الرسالة الضمنية التي تحاول إسقاط أقنعة الزيف والخداع وإبراز الحقيقة، التي قد يغفل أو يتغافل عنها الكثيرون، وبذلك يقبل المتلقي النقد بطيب خاطر، وإن كان موجهاً ضده.

> الأسلوب الساخر ليس متعة بقدر ما هو رد ذكي على السلبيات

كانت لنا وقفة مع (الهاشمي) تناولنا فيها تجربته الأدبية في الأدب الساخر، واشتغاله في مجال الكوميديا التلفزيونية، ولعلها وقفة موفقة تبهج الوجدان، وتفيد العقول..

■ قلة من يكتبون في مجال الأدب الساخر، برغم اتساع جمهوره، لهذا يبدو في الأمر مفارقة ما. كيف تفسر الأمر؟

– الأدب الساخر يحتاج إلى فطرة في الأساس تتعلق بطبيعة الأديب نفسه، وحين ينظر إلى الحياة بمنظار خاص به يدرك فيه بذكاء فطري تناقضات الحياة المذهلة، التي تصيب الإنسان العادي باليأس والمرارة، والرد على ذلك من قبل الإنسان الساخر، يكون بالسخرية من هذه الحياة التي لا تستحق كل هذا العناء والتعب. وأعتقد أن قلة من الناس من يمتلكون هذه الفطرة، والقادرون على التعبير عنها بشكل من أشكال الأدب. وتأتي المعرفة لتزيد من إحساس الأديب أو الفنان الساخر من تناقضات هذه الحياة، كما تمكنه القدرة على التعبير من السيطرة على وسائل الفن.

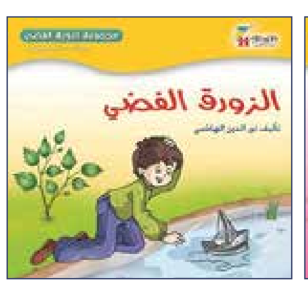
■ يعتمد الأدب الساخر على إظهار عيوب الأفراد والمجتمع بطريقة فيها الكثير من المبالغة. لماذا الإنسان يستمتع باكتشاف عيوبه أو عيوب الآخرين بهذه الطريقة؟

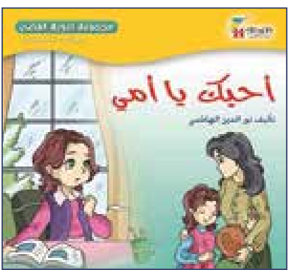
– السخرية ليست متعة، بقدر ما هي رد ذكي على السلبيات من تفاهة وغرور وسطحية وطمع وجمود.. وهذه الصفات من طبيعة البشر ضمن مستويات مختلفة.. حتى قد يكون بعضها لدى الأديب نفسه، لأنه من طينة البشر أيضاً، فيكون رد الأديب بالسخرية المريرة على هذا الواقع حتى من ذاته أحياناً. وهذا ما نجده في تاريخ أدبنا عند (الحطيئة) و(الجاحظ) مثلاً.

وحين يصل الإنسان إلى السخرية من نفسه، يكون قد بلغ أقصى درجات المرارة، وتجاوز عقدة الأنا التي هي مصدر كل الشرور.

■ هل يستطيع الأدب الساخر التأثير في المجتمع بالفعل؟ وهل له دور في تصحيح وتصويب سلوك المتلقي؟

– من الطبيعي أن يؤثر الأديب الساخر في المجتمع، لأن الإنسان مهما كان منصبه وجبروته، فإنه يخاف من النقد وانكشاف العيوب، التي يغطيها بقوة بالمنصب أو المال أو التجاهل. فالنقد الذكي العميق يزيل القدسية والمهابة، وهذا ما يخشاه كلّ من يحيط نفسه بسور من المال أو المنصب أو





من أغلفة قصصه

تأثير السخرية قد لا يكون مباشراً ويزداد فعله مع الزمن



من مسرحياته

قدسية مزيفة. وفي رواية اسم الوردة للكاتب (أمبرتو إيكو) نرى أن الكتاب الذي كان يرعب الكهنة المتغطرسين المتعصبين، ويتعرّض من يقرؤه للقتل، هو كتاب (فن الشعر) للفيلسوف اليوناني (أرسطو) الذي يتعرض فيه لفن الكوميديا. قد لا يكون للسخرية تأثير مباشر، لكنها كالخميرة تفعل فعلها مع الزمن، وتؤثر في سلوك الناس، لأن أي إنسان يحاول أن يظهر بمظهر الكمال والابتعاد عن العيوب، والسخرية تعري هذا الكمال المصطنع، وتدفع إلى تجاوز وتجنب العيوب البشرية، والسعي نحو المثل العليا من حق وخير وجمال.

■ تكتب، إلى جانب القصة القصيرة الساخرة، السيناريو التلفزيوني الكوميدي. ما الفرق بين القصة التي تكتب للقراءة؟ والسيناريو الذي يكتب للمشاهدة؟

– هناك فروقات كبيرة بالطبع.. فالسيناريو عماده الحدث وتطوره مع نمو وانكشاف الشخصيات، ضمن تقطيع معين للمشاهد، مدروس ومعروف عالمياً، والحوار الذي يجري بين الشخصيات، ضمن هدف رئيسي هو دفع الأحداث للأمام حتى التعقيد، ثم الحل. أما الوصف والبيئة التي تجري فيها القصة؛ فهذه من مهمة الكاميرا التي تلتقط المشاهد التي يقترحها أو يوحي بها كاتب السيناريو. أما القصة الأدبية؛ ففيها الحدث والمونولوج الداخلي والترميز، وإذا كانت الكلمة عماد القصة، فالصورة عماد السيناريو.

■ أغلب أعمالك في مجال السيناريو كان للمسلسل الشهير (مرايا) مع النجم المعروف (ياسر العظمة) حدثنا عن هذه التجربة المميزة عربياً؟

– بدأت علاقتي مع الفنان ياسر العظمة منذ عام (١٩٩٩)، وقد كتبت له أكثر من مئتي لوحة في هذه السلسلة، من سياسي واجتماعي كوميدي. وأنا أعتز أنّ بعض لوحاتي قد شاهدها الملايين، ففي لوحة (بتعرفوا ومنعرف) على سبيل المثال، تمت مشاهدتها على اليوتيوب من قبل أكثر من ثلاثة ملايين إنسان. وأصارحك القول، إن العمل مع الفنان ياسر العظمة، صعب وممتع في الوقت نفسه، فهو يريد الأفضل دائماً. ومازلنا في تعاون واتصال دائم حتى الآن، وقد مضى على صداقتنا ربع قرن.


نور الدين الهاشمي مع ياسر العظمة

■ في عصرنا.. هل أصبحت شاشة التلفزيون أو السينما بديلاً من صفحات الكتب؟

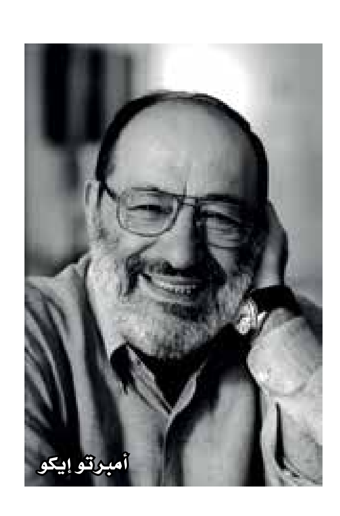
– طبعاً لا.. أعتقد أن قضية القراءة تتعلق بطبيعة التربية، التي يتلقاها الإنسان في البيت والمدرسة والمجتمع، ومقدار الوعي الذي يمتلكه هذا المجتمع تجاه الكتاب. ومن الطبيعي أن مجتمعاً ما يعاني البؤس والفقر أو التجهيل، فلن يكون الكتاب أحد أهدافه أو مطامعه، والدليل على ذلك أن الكتاب مازال يطبع في الأمم المتقدمة بعشرات، بل مئات آلاف النسخ أحياناً، ويتهافت القراء على اقتنائه. فللكتاب متعة خاصة يعرفها المدمنون على القراءة، فهم لا يستمتعون بالقراءة في وسائل التواصل الإلكترونية بسبب العلاقة الحميمية بين القارئ والكتاب.

■ أنت من مدينة حمص التي يشتهر أهلها بصناعة الطرائف، والتي وصلت إلى خارج حدود المدينة، فهل كان لهذه البيئة دور في اتجاهك للأدب الساخر؟

– نعم، لقد أسهم هذا في نسج شخصيتي، فهذه المدينة، يتصف أهلها بإبداع النكتة حتى عن أنفسهم، وهذا فيه أعلى مستوى لقوة الشخصية واكتمالها. فأنت تعيش في بيئة تحتضن النادرة والنكتة، وترويها في المجالس بجرأة وفطرة، حتى عن نفسها.. حتى إن قصتي (يوم بكى الشيطان) سمعتها كنكتة ذكية عميقة من أحد (الحمامصة) في إحدى السهرات، واستفدت منها في مجموعتي القصصية، التي تحمل الاسم نفسه، كما حولتها بعدها إلى لوحة في «مرايا».

قلة من يكتبون الأدب الساخر ويجيدون التعبير عن سخرية الحياة

وظفت أسلوبي الساخر في الأعمال التلفزيونية التي كتبتها


أمبرتو إيكو

ومضات

المنتديات الأدبية

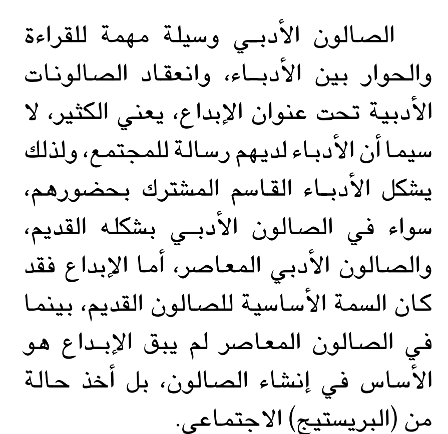


سلوى عباس

تقوم فكرة الصالون،أو المنتدى الأدبي، على اجتماع مجموعة من الأدباء بشكل دوري، قد يكون أسبوعياً أو شهرياً، حسب ما تسمح لهم ظروفهم، وتوظف هذه الجلسات لمناقشة قضايا الأدب والحياة وتبادل الآراء حول القضايا المطروحة.

ويختلف الباحثون حول أقدم صالون أدبي في التاريخ، تبعاً لتحديد المفهوم وخصائصه، الذي يحدده كل باحث، فكان (سوق عكاظ)، إحدى العلامات التاريخية البارزة في هذا المجال، وهناك من يرى أن صالون (عمرة) تلك المرأة التي عرفت بفكرها النير ورأيها السديد، هذا الصالون الذي يعود إلى القرن الأول للهجرة، بينما رأى بعضهم، أن صالون (سكينة بنت الحسين)، كان الأهم والأشهر في عصرها، فكان لها دور بارز في خلق حالة إبداعية، ضمت عدداً من رموز الشعر في تلك الفترة. وفي العصر الأندلسي يتفق الباحثون على اعتبار صالون الشاعرة (ولادة بنت المُستَكفي) والتي توفيت عام (١٠٧٨م) أهم صالونات الأندلس في ذلك الوقت، وفي العصر الحديث ظهر صالون (مي زيادة) التي عرفت بأدبها وثقافتها وحديثها وقوة حجتها، إذ كانت تناقش وتهتم بتحرير المرأة وإعطائها حقوقها، وكان صالونها يضم أبرز الأدباء والمفكرين لعل أهمهم: عباس محمود العقاد، وطه حسين، وعدد من كبار الأدباء. وهناك أيضاً عدد من الصالونات التي أنشأها أدباء رجال في مصر كصالون (عباس محمود العقاد وأحمد شوقي)، وصولاً إلى صالون (الأهرام الثقافي) بإدارة الأديب جابر عصفور وغيرها من الصالونات، التي لعبت دوراً مهماً في خدمة الأدب والفن في لبنان وسوريا والعراق وغيرها.

> **يختلف الباحثون حول أقدم صالون أدبي في التاريخ إلا أن سوق (عكاظ) يأتي كعلامة بارزة في هذا الشأن**



الصالون الأدبي وسيلة مهمة للقراءة والحوار بين الأدباء، وانعقاد الصالونات الأدبية تحت عنوان الإبداع، يعني الكثير، لا سيما أن الأدباء لديهم رسالة للمجتمع، ولذلك يشكل الأدباء القاسم المشترك بحضورهم، سواء في الصالون الأدبي بشكله القديم، والصالون الأدبي المعاصر، أما الإبداع فقد كان السمة الأساسية للصالون القديم، بينما في الصالون المعاصر لم يبق الإبداع هو الأساس في إنشاء الصالون، بل أخذ حالة من (البريستيج) الاجتماعي.

وتباينت الآراء حول المنتديات والصالونات الأدبية، وأهميتها كظاهرة ايجابية وضرورة حقيقية في كل زمان ومكان، كانت الظروف السياسية والاجتماعية سبباً رئيسياً لظهورها، فكانت المتنفس الحيوي الذي يثمر على مر التاريخ أدباً راقياً. وهناك رأي آخر يرى أن الصالونات الأدبية، جاءت كبديل معادل للأسواق الأدبية العربية، مثل (عكاظ، والمربد) وغيرهما، فهناك صالونات ثقافية.

وامتد دور الكاتبات في إقامة صالونات تحمل أسماءهن، وتواصل هذا الدور إلى أيامنا هذه، ولا بد هنا من إظهار دور المرأة الريادي، لما لها من قدرة على الاحتواء والقيام بأعباء كبيرة، ويحدثنا تاريخ أدبنا العربي عن هذه الصالونات والمنتديات بأصالة ورسوخ، عبر حضور ومشاركة كبار الأدباء ورجال الفكر والتنوير كل في عصره، واستمر الحال حتى التاريخ المعاصر، إذ نجد مثلاً صالونات بأسماء سيدات سوريات، كان لهن حضورهن الأدبي والفكري عبر الصالونات التي أنشأنها كـ (مريانا مراش، وماري عجمي، ونازك العابد، وحنان نجمة، وغيرهن) من سيدات الصالونات التي شكلت حضوراً أدبياً مازال ماثلاً في الوجدان، ويمثل بوصلة لنا في سبر أغوار الأدب والثقافة على مر التاريخ.

هذه الصالونات بشكلها التقليدي توقفت في أواخر تسعينيات القرن الماضي، لتنشأ بدلاً منها صالونات وملتقيات ثقافية تختلف بطابعها العام عن الصالونات التي عرفناها عبر الزمن ولو أن طابعها الأساسي كان الثقافة والأدب، لكن يبدو أن لكل عصر معطياته الثقافية والفكرية التي تختلف من عصر لآخر. وفي يومنا هذا، تحول شكل الصالون الأدبي وطبيعته، إذ تشكلت صالونات أدبية افتراضية تعتمد على الفضاء الرقمي والبرامج الاجتماعية، و(السوشيال ميديا)، مثل (الواتساب، والفيسبوك) وغرف الدردشة المتنوعة، يتم عبرها تداول الآراء والأفكار غيابياً، خصوصاً في زمن الكورونا الذي حدّ كثيراً من الفعاليات والنشاطات، فالصالونات الأدبية ظاهرة صحية في المناخ المضطرب الذي أفرزته الحروب بكل ألوانها، ويبقى الأدب الحاجة العليا التي ترتقي بالإنسانية.

تلك الملتقيات الخارجة عن إطار الوصاية الثقافية الرسمية، أو أي جهة أخرى حاولت بجهود القائمين عليها إيصال رسالة ثقافية ومجتمعية، تُعنى بمفاهيم جديدة للإلقاء، والتلقي بعيداً عن المنابر الكلاسيكية، واستقطاب طاقات شابة جديدة في الوسط الثقافي اليوم. وقد تفاءلنا بهذه الملتقيات انطلاقاً من فكرة أن يكون هناك صدى آخر لشباب ينظّرون للثقافة برؤية مختلفة عن السائد، إضافة إلى أن الصوت الواحد لا يمكن أن ينتج إبداعاً، ولا بد من تعدد الأصوات، من هنا كان التشجيع، أن يكون ثمة ملتقيات أدبية ثقافية فاعلة في الحراك الثقافي امتد ليشمل مشاركات عربية عبر وسائل التواصل،و لكن هذه الملتقيات توقفت ولم تستطع الاستمرار لأسباب عدة ربما أهمها: عدم توافر التمويل المادي، كون أغلبها يعتمد على تمويل شخصي من أعضاء الملتقى، وكذلك عدم وضع برنامج عمل ينظم عمل هذه الملتقيات من قبل القائمين عليها.



النقد الأدبي
بين الصحافة والبحث الأكاديمي

لا يخفى على أحد من المهتمين بالإبداع الأدبي والشأن الثقافي، أن هناك ضبابية في الوقت الراهن حول مفهوم النقد الحقيقي، والدور الذي من المفترض أن يؤديه في الساحة المعرفية، وخاصة الثقافية. فالنقد الأدبي العربي، أصبح يعيش في عزلة عن المتلقين، سواء القراء أو المبدعين والكتاب.


د. بديعة الهاشمي

لقد تراجع كثيراً مفهوم النقد الحقيقي، بعد أن كان متصدراً للمشهد الثقافي في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، على يد نخبة من النقاد والمفكرين، الذين تسيّدوا الموقف آنذاك، وتركوا بصماتهم الخالدة، التي مازالت تشهد على جهودهم حتى يومنا هذا، أمثال: عميد الأدب طه حسين، وعباس محمود العقّاد، ومحمد مندور، وإحسان عباس، وعزالدين إسماعيل، وغيرهم..

يتساءل اليوم المهتمون بالأدب وقضاياه، عن سبب غياب دور النقد الأدبي عن الساحة الثقافية، حتى أصبح مفهومه ضبابياً وشائكاً، في ظل غياب دوره المنشود.

فهل يعني النقد الأدبي: تقديم الآراء والملاحظات والانطباعات بشأن العمل الإبداعي؟ أم هو تحليل وتفسير وتقويم وتقييم له؟ أم حكم بالجودة والرداءة، السطحية والعمق؟ أم هو كلام على كلام، وكتابة على كتابة، وإبداع على إبداع؟

إن النقد، في حقيقة الأمر، هو كل ذلك. فالنقد (فعالية بينية وسطية) بين النص ومتلقيه، كما يقول د. إحسان عبّاس، وهو (فن التمييز بين الأساليب) كما يشير د.محمد مندور.

وبحسب تعريف د.عبدالقادر القط هو: (حكم على الأعمال الأدبية بمقدار ما في صياغتها من فن، ومقدار ما في مضمونها من قيم).

ويرى د.عبدالله الغذامي أنه: (منظومة معرفية فلسفية تتكئ على النصوص، وليس بالضرورة خادمة للنصوص).

أما الناقد عابد خزاندار، فيرى أن النقد ليس شرحاً، إنما إعادة خلق للنص المدروس، بحيث يكون نص المبدع قادراً على البث أو التحدث من خلال المقاربة النقدية.

وبحسب رؤية د. سعيد السريحي، فإن (النقد يحرر النصوص من روح الضرورة ويطلقها وراء حدود الإمكان، فمهمة الناقد هي استنطاق اللغة الجديدة، والكشف الواعي عما فجره الشاعر من أبعاد تتضمن رؤيته للعالم والأشياء).

إن أول من فكّر في تأسيس المعاهد الأكاديمية، هو الفيلسوف اليوناني أفلاطون عام (٣٨٧ ق.م)، واتخذ مقر أكاديميته بقرب حديقة في أثينا كانت تسمى (حدائق أكاديموس)، وقام بتدريس الفلسفة والرياضيات فيها، وقد أطلق لقب (الأكاديمي) على كل من أعضاء هذه المدرسة الفلسفية. ويعني مصطلح (أكاديمي) أو (عالم أكاديمي) اليوم: العالِم بالعلوم حسب منهج علمي دقيق، والمنتمي إلى مؤسسة أكاديمية.

وحينما تقترن صفة (الأكاديمية) بالنقد الأدبي، فإنها ستضفي عليه سمات مخصوصة مثل: العلمية، والمنهجية، والجدية، والمتابعة المنظمة، والتوثيق، والتأصيل، والتخصيص في إطار المؤسسة الجامعية. فـ(النقد الأكاديمي) يعتمد في الأساس على استثمار الحصيلة النقدية في استكشاف السمات الخاصة للتطور الأدبي في مراحله المختلفة، والاهتمام بقضية النشأة والتطوّر فيما يتعلق بالحركة الأدبية، والاعتماد على المصطلحات العلميّة، ولغة التخصص والتوثيق والتأصيل والتنظير، ودراسة الظواهر الأدبيّة في الأجناس الأدبية المختلفة.

وفي المقابل ارتبط (النقد الصحافي) بالتداول السريع نتيجة لارتباطه بالصحافة، التي تتسم بسرعة الانتشار. لذا فإنه يتسم بالبساطة والانطباعيّة، وتغليب الجانب الذوقي والتخفّف من أعباء المصطلحات العلمية. وليس ذلك نقيضاً للجدية بكل تأكيد.

على الصعيد العالمي، كانت الصحافة حاضنة للنقد بكافة اتجاهاته منذ البداية، وكانت الوسيلة التي يصبح بواسطتها المذهب النقدي راسخاً في أوساط المثقفين والمختصين، وتحديداً المجلات المتخصصة. وقد حرص الأدباء ومشاهير النقاد في العالم على أن يطلوا بآرائهم ومذاهبهم عبر منابر صحافية خاصة بهم، مثل: دانيال ديفو، وهازلت، وبلزاك، وسانت بيف، وهيجو، وتين، وبرونتير، وسارتر، وت.س. إليوت.. وغيرهم.

أما على المستوى العربي؛ فقد كان للمجلات الأدبية شأن لا يقل أهمية عن المجلات العالمية، مثل: مجلة المستقبل، والمجلة الجديدة، ومجلة الرسالة، ومجلة الكتاب المصري التي كان يشرف على تحريرها عميد الأدب العربي طه حسين. فمن خلال تلك المجلات وغيرها، ظهر تيار النقد العربي الحديث ودراسات الأدب المقارن، ككتابات: لويس عوض، ورشاد رشدي، وعبدالرحمن بدوي، كما كتب فيها العديد من النقاد والأدباء.

والمتصفح لكتاب (المعارك الأدبية) لأنور الجندي يدرك حجم الدور الذي قامت به الصحافة في خدمة النقد الأدبي وقضايا الثقافة العربية ومعطياتها، والدالة على نشاط الحركة النقدية آنذاك، على أيدي كبار النقاد العرب، أمثال: طه حسين، والعقاد، وزكي مبارك، وشكيب أرسلان، وأحمد أمين، وأمين الخولي، والرافعي، وغيرهم.. ومن تلك القضايا: قضية الشكل والمضمون، والتجديد والالتزام بالموروث، والمعارك المتعلقة بالمذاهب الأدبية، وتأريخ الأدب، ومستقبل الثقافة، ومعركة الفن للفن أو الفن للمجتمع.

وبناء على ذلك، فإنه لا يمكن إغفال أهمية النقد الصحافي في رفد النقد الأكاديمي المتخصص. فهذا النقد لا يقتصر إنتاجه على المثقفين الهواة من الصحافيين الموهوبين فقط، بل بمقدور الأكاديميين أن يتعاملوا معه من موقعهم في المؤسسات الأكاديمية، فتصبح الصفة للإنتاج وليس للكاتب. وبالتالي ينتفي التقسيم المفتعل بين الناقد الصحافي والناقد الأكاديمي.

يطلق بعض النقاد والدارسين أحكاماً تصف الراهن النقدي الأدبي في الوطن العربي بصفات مثل: (أزمة النقد الأدبي، وإشكالية المصطلح النقدي، والبحث عن منهج نقدي جديد، ونحو بديل نقدي، وقراءة جديدة للنقد، والخطاب النقدي المأزوم، والتحديث النقدي المطلوب).. وغير ذلك من العناوين التي تعكس صورة الخطاب النقدي والتحديات التي تواجه الناقد الأكاديمي، ما يجعل المهتمين بالمشهد الثقافي والأدبي يبحثون في حقيقة الإشكال ومسبباته، لوضع أيديهم على نقاط الضعف ومواضع الخلل، للخروج من تلك الأزمة.

يذكر الناقد د.جابر عصفور في كتابه (تحديات الناقد المعاصر) أربعة من التحديات التي تواجه الناقد العربي بشكل خاص، وهي: التحدي النصّي، والتحدي المنهجي، والتحدي الاجتماعي والسياسي، والتحدي الثقافي. وسأسلط الضوء في هذه المقالة على التحديين الأول والثاني.

أولاً: التحدي النصّي (إشكالية المصطلحات)

يتعلق هذا التحدي بالنص الأدبي الذي هو

تصدر النقد المشهد الثقافي العربي في خمسينيات وستينيات القرن الفائت

نخبة من النقاد والمفكرين تسيدوا الموقف الأدبي وقتذاك



محاضرة جامعية

مجال الممارسة النقدية، فالناقد الأكاديمي يقف أمام تيارات ومدارس نقدية عديدة اختلفت أساساً في فهم النص ذاته وعلاقته بالعالم. فمدرسة كلاسيكية ترى الإنتاج الأدبي نصاً ليس مستقلاً بنفسه، ولا مكتفياً بذاته؛ فهو نص متولّد من كاتب ينتسب إلى طبقة اجتماعية لا بدّ أن يعبّر عنها ويعكس همومها في الواقع الذي تعيشه والزمن الذي تمثله. فالعمل الأدبي مرآة ينعكس عليها كل ما أدى إليها. ومدرسة رومانسية ترى أن النص الأدبي تعبير عن وجدان صاحبه، وأنه يتدفق من هذا الوجدان كما يتدفق الماء من النبع.

أما مدرسة النقد الجديد (البنيوية) فترى أن النص قائم بذاته، مكتفٍ بنفسه لا يحتاج في تحليله إلى أي شيء من خارجه، فيكفي الناقد أن يتأمل النص ونوعه فيعثر على مفاتيح تحليله وتفسيره وتقييمه، فالعمل الأدبي كائن جديد مخلوق لا علاقة له بأصله أو دوافعه، أو حتى ما يأتي بعده، أو ما يمكن أن يترتب عليه. ولذلك فإن هذه المدرسة ترفض الاتجاهين السابقين على السواء؛ لأنهما يريان أن النص الأدبي يحاكي دائماً ما في خارج النص، سواء الواقع في الخارج كما ذهب الكلاسيكيون، أو في الداخل كما فعل الرومانسيون الذين فهموا النص بوصفه محاكاة داخلية، أو تعبيراً يخرج ما في داخل المبدع للخارج قصة أم قصيدة.

وتأتي بعدها النظرية التفكيكية: التي ترى أن النص ليس منغلقاً على نفسه بل منفتح من خلال علاقات التناص، فهو كون صغير ينفتح على الكون اللانهائي من النصوص، فكل نص متناص بالضرورة، كأنه كتابة على كتابة، ويستعيد النصوص اللانهائية السابقة والمعاصرة له، ويعيد كتابتها على نحو يبرز موهبة صاحبها بالقياس إلى معاصريه أو سابقيه. كما ترى هذه النظرية أن النص حمّال أوجه إلى ما لا نهاية، فالدال ليس له مدلول محدد؛ لأن الدال نفسه حائم، فيندفع عبر أمواج من الدلالات والمدلولات. فالنص لذلك لا ينغلق على نفسه ولا يقبل تفسيراً واحداً أبداً، بل ينطوي على تعارضات وتناقضات، ومعانٍ متصارعة متضادة.

أما نظريات الخطاب فترتئي (الانطلاق من الداخل إلى الخارج): فالنص بوصفه تشكلات لغوية اجتماعية، فإنه لا يمكن الفصل فيه بين الخطاب وفاعله ومستقبله على السواء. والنتيجة هي فتح النص المغلق على العالم السابق على تشكله والعالم اللاحق على تشكله.

وتيار آخر يفهم أن النص بوصفه رسالة موجهة من مرسل إلى مستقبِل أو متلقٍ، لكن مع تتبع تغير أحوال الاستقبال والسياقات المتغيرة التي تتم فيها، بما يؤدي إلى تولد مؤثرات تترك أثرها في فهم القارئ دلالات بعض الذي يستقبله.

ليأتي بعد ذلك النقد الثقافي، الذي أصبح لا ينظر إلى النص الأدبي بأنه مكتفٍ بذاته أو مفتوح على العالم، بل بأنه منتج ثقافي صاغته ثقافة المجتمع الذي أنتجه من خلال أديب متفرد، لذلك هو يعبر عن تحيّزاته الثقافية في حالتي الدفاع عنها أو الهجوم عليها.

ثانياً: التحدي المنهجي (المناهج النقدية الحديثة)

كل تلك التيارات المختلفة في تحديد مفهوم النص، والمتغايرة بتغاير المداخل التي يولَج منها إليه، وتعدد العدسات التي يُتطلع من خلالها إلى النص، قادت إلى تحدٍّ آخر هو (التحدي المنهجي)، القائم على اختيار المنهج المناسب، الذي يمكن أن يختاره الناقد، ويرى فيه خير طريق يقوده إلى روح النص، ويكشف عن أسراره أو كنوزه.

يضاف إلى ذلك أن كل تلك النظريات والمناهج النقدية في الأساس، صادرة عن ثقافة غربية، وتعبر عن مرجعياتها الفكرية التي أنتجتها. فالناقد العربي مستورد ومستهلك لها، يتنقل من نظرية إلى أخرى، دون تعديل أو تمحيص أو مساءلة أو إعادة صياغة بما يتناسب مع خصوصيات الأدب العربي.

ولن يتم تحديث الخطاب النقدي العربي بمصداقية، إلا حين تكون أسئلته منبثقة من واقع أدبه وثقافته، حينها ستوضع مفاهيمه ومصطلحاته ولغته الصحيحة المناسبة لإنتاجه

الملاحظ الآن غياب دور النقد الأدبي المنشود عن الساحة الثقافية

بدأ التأسيس الأكاديمي مع مدرسة أفلاطون واستمر إبداعاً نظرياً وتطبيقياً



ندوات معرض الشارقة الدولي للكتاب ٢٠١٨



محمد مندور - جابر عصفور - ت. أس. اليوت - إحسان عباس - عبدالقادر القط

فكتور هيجو - سعيد السريحي - بلزاك - طه حسين - أنور الجندي

الإبداعي. ولا يعني ذلك أن يُصرف النظر عن المنجزات المنهجية للنقد الغربي، بل يجب أن تتم مساءلتها، والاستفادة مما يتوافق مع الثقافة العربية وهويتها.

ثالثاً: (النقد الأكاديمي والمبدع/ القارئ)

هناك تحدٍّ في غاية الأهمية يواجه النقد الأكاديمي، وربما أعاق رسالته المعرفية من الوصول بالشكل المطلوب، وهو تلك الهوّة التي تفصل بينه وبين الكاتب أو القارئ غير المتخصص، فتجعله بعيداً عن الكتّاب وأصحاب الإبداع، حبيساً على رفوف المكتبات وأغلفة الرسائل الجامعية. وتخلق حاجزاً بينه وبين القارئ العربي في تلقيه للنقد الأكاديمي. قد تكمن هذه الإشكالية في الطبيعة اللغوية للخطاب النقدي المعاصر، الذي يُؤخذ عليه أحياناً بأنه مثقل بالمصطلحات والمفاهيم، ما يجعل المتلقين من غير المختصين يتهمونه بالغموض، والمنهجية الصارمة.

وكردة فعل لذلك، وجدنا بعض القراء، الشباب منهم خاصة، يستحدث نوعاً جديداً من الخطاب النقدي، أطلق عليه اسم (النقد الافتراضي)، وهو (تيار نقدي يمارس نقداً من نوع مختلف، عبر منصات افتراضية أنجبتها الثورة الهائلة في مجال الاتصالات والتقنية)، كما يعرّفه محمد المرزوقي، في كتابه (هكذا تكلّم القارئ).

رابعاً: (النقد الأكاديمي بين النظرية والتطبيق)

إن النقد، كما هو معروف، ذو مستويين: نظري وتطبيقي، وقد كان للنقد النظري، أثره في تأسيس النظريات المنهجية وأصولها المعرفية ومعاييرها وأدواتها، وهي ضرورية في تأسيس المعرفة الأولى لدى المتخصص، إلا أن الموضوع، قد يقف عنده في بعض الأحيان في كلياتنا وجامعاتنا دون الممارسة التطبيقية لتلك النظريات، فيغلب الجانب النظري على الجانب التطبيقي الذي يمكّن الطالب من مواجهة النص واختباره في مراحل تأسيسه النقدي.

صحيح أن ترسيخ المفاهيم والمصطلحات العلمية والنظريات الأدبية، مهم جداً في تأسيس المعارف النقدية بالنسبة إلى الناقد والباحث الجامعي، لكنها تبقى قاصرة، إن لم تقترن بالتطبيق العملي على النصوص ومواجهتها ومساءلتها، سواء القديمة منها أم الحديثة والمعاصرة.

خامساً: (النقد الأكاديمي والإنتاج الإبداعي المتزايد)

لا تخفى على الجميع ظاهرة الإنتاج الأدبي المتسارع هذه الأيام، في ظل التسهيلات المقدمة للكتّاب في النشر، وطباعة الكتب، ودعم الإنتاجات الجديدة. وهذا الأمر له إيجابياته وسلبياته في الآن نفسه. ولاشك أن متابعة كل ما يصدر وينتج في الساحة الأدبية، أمر يشكل تحدياً للنقد الأكاديمي، الذي تتطلب طبيعته العلمية والجدية والمتابعة المنظمة، والتوثيق، والتي تستوجب أن يكون الناقد الأكاديمي متأنياً في خطاه، متفحصاً بدقة لما يتناوله ويحلله، ويدرسه بروية ووقت أطول مما يتطلبه النقد الصحافي.

الحكم على الأعمال الأدبية بمقدار ما في صياغتها من فن ومضمون

يتسم النقد الصحافي بسرعة الانتشار والاتكاء على الجانب الذوقي والانطباعي



د. أمل الجمل

نجيب محفوظ
وإشكالية النقد السينمائي

(يُؤسفني أن أقول إنه ليس للنقد أي وزن في عالم السينما، وأنا أتذكر الأفلام التي روج لها النقد، حتى بلغ الترويج عنان السماء، وكانت هذه الأفلام تغوص في السقوط، أو هجوم النقاد الوحشي على أفلام أحبها الجمهور، ويندر أن يتفق النقاد مع الجمهور.. هناك انفصال تام بين الاثنين، حتى إن الجمهور يرتاب في الفيلم الذي يُثني عليه النقاد أو يشنون هجومهم عليه.. والنقاد لدينا ثلاثة أنواع.. فريق ليس على مستوى النقد.. وفريق لا يترفق بالجمهور في تعبيراته.. وفريق ثالث يسب أفلام الجمهور المفضلة.. وكل هذا جعل النقد في طريق والجمهور في طريق.. وحتى يكون لدينا نقد سليم، فنحن في انتظاره كما انتظر بطل بيكيت «جودو»).

الكلمات السابقة منسوبة للأديب المصري نجيب محفوظ، فهل حقاً اقتصر الأمر، آنذاك، على تلك الأنواع الثلاثة التي أشار إليها أديب نوبل؟ وهل حقاً كان وجود «النقد السينمائي السليم» حينها مثل السراب؟! أو أشبه «بانتظار جودو»؟! وتُرى ماذا كان يقصد بمصطلح «النقد السليم»؟! يبدو لي الحكم السابق مثيراً للدهشة، لقسوته، إذ لم يستثني نجيب محفوظ أحداً، ولتناقضه مع آراء سابقة ولاحقة تخص السينما والنقد، وبعضها يتعلق بتحويل رواياته للسينما، وإعلانه مراراً وتكراراً بعدم تحمله مسؤولية العمل السينمائي ورفض تقييمه أو إدانته، مؤكدا أنه مسؤول فقط عن النص الأدبي، بل وإشادته بأغلب هذه الأعمال الفيلمية.

إلا أننا نُدرك – بوضوح – عدم رضاه عنها، واختلافه مع صناعها، أو على الأقل تحفظه على التغيرات التي أجروها للنص الأدبي؛ فمثلاً يُعبر عن صدمته بعد مشاهدة فيلم «زقاق المدق»، لأنه كان قد قرأ السيناريو وأعجبه، مؤكداً أن: «الفيلم أخذ من الرواية شخصية حميدة فقط، وكان من الأفضل أن يقول صُناعه إنه مقتبس عن»، فكلمة «عن» كانت ستصد الهجوم على الفيلم.

أما الجزء الأول من الثلاثية، الذي حقق نجاحاً جماهيرياً كبيراً، فيقول عنه نجيب محفوظ («بين القصرين» أُسميه فيلماً ناجحاً. فيه من الكتاب مواقف وأفكار لا تُنكر، لكن ليس فيه تعادل بين نجاحه الجماهيري ونجاحه الفني، لأن الفيلم لم يعكس كل ما أردت أن أقول، بينما فيلم «الطريق» فيه ملامح من الرواية، وليس كل ما في الرواية.. ولا أوافق على الإضافات. لكن «اللص والكلاب» فيلم جيد جداً.. ما أهمل التعبير عنه في الكتاب يعتبر في نظري ضرورة أوافق عليها).

وبرغم وصفه لفيلم «بداية ونهاية» بأنه «فيلم ممتاز، قال كل ما أردته»، لكنه ينفي أن تكون نهاية الفيلم مُطابقة لنهاية الرواية، لأن حسنين بالرواية لم ينتحر ليلحق بأخته نفيسة، وإنما كان انتحاره نفسياً، وأخلاقياً.

ثم يُبرر نهاية «السمان والخريف» بأنها أعجبت الناس، فحين يسأله الصحافي: «رجوع الأم وابنها إلى عيسى الدباغ، رغم أن النهاية بالكتاب هي انتماء الدباغ إلى عالم الضياع بعد أن نبذه المجتمع. إن هذه النهاية السعيدة أفقدت القصة الأساسية ذلك المضمون الذي أردته أنت ككاتب روائي»، فيرد نجيب محفوظ: «الجمهور استريح لنهاية الفيلم، لأنه جمهور لم يقرأ الكتاب، والناس لو كانت خرجت من السينما، دون أن ترجع الأم وابنتها، إلى عيسى الدباغ كانت زعلت وحست بإحساس موش كويس».

اللافت أن نجيب محفوظ كان يتحدث بذكاء وحرص بالغ، ربما لئلا يُورط نفسه في مشاكل ومعارك بينه وبين صُناع هذه الأفلام، فكان يُغلق باب النقاش مع البعض بأسلوب مهذب دمث. ورغم ذلك يمكن معرفة رأيه في الأعمال السينمائية المقتبسة عن روايته من خلال حكم آخر يقول: «شاهدت الجريمة والعقاب، والأخوة

كرامازوف، ومدام بوفاري، والأفلام كانت جيدة في ذاتها.. لكنها لا تُقاس بحال من الأحوال بالأصل نفسه.. رأيي أن الفيلم لا يرتفع إلى مستوى الكتاب إلا إذا كان الكتاب عادياً. وليس من كتب القمم، ذلك أن الأعمال الأدبية القيمة يغلب عليها العمق والشمول، وفيها فكر وفلسفة، ونقد جدي للحياة، وإذا حمل فيلم بكافة هذه القيم، ثقل على الجمهور، لدرجة تطيح به، ولم تنجح تجربة واحدة في السينما بهذا الشكل حتى الآن..».

لماذا أدهشني أيضاً الحكم الذي أصدره محفوظ على النقاد؟ لأن مقالاً مهماً وبليغاً له بعنوان «هل قضت السينما على المسرح».. يقول فيه إن (السينما خُلقت في أحضان التسلية بينما خلق المسرح في أحضان المعابد.. وخضوع السينما دائماً للجمهور يجعلها تضحي بالفن في سبيل النجاح. تاريخياً المسرح أعرق من السينما، لكن إغراق السينما بالأفلام صرف الجمهور عن المسرح الذي هو بطبعه جمهور محدود مقارنة بجمهور السينما. أيضاً راعت السينما المبادئ الأساسية في نجاح المسرح فلجأت إلى ألوان من الميلودراما، ولجؤوا للمسرحيات الغنائية والراقصة، وأصبح الرقص سمة أساسية في نجاح السينما، وحرص المنتجون على الاستعانة بأشهر الراقصات لضمان إنتاجهم السينمائي).

إضافة إلى رأي آخر يقدم فيه محفوظ ملاحظاته النقدية على الحوار السينمائي قائلاً: (أعلن بلا مواربة أن الحوار بهذه الأفلام المصرية ليس سينمائياً. هناك حقيقة تقول إن الحوار شيء.. والكلام شيء آخر.. الحوار لا بد أن يكون مُركزاً.. يقوم بوظيفة درامية محددة، الكلمة في الحوار تُوضع في الفيلم، حيث تعجز جميع الوسائل السينمائية عن التعبير.. أما حوار أفلامنا أو معظمه، فهو (رغي رغي).. ده ساعات تلقى فيه حوار علشان يهربوا من المناظر أو الاستعانة بالكاميرا.. عجز طبعاً. أما نقطة ضعف السينما المصرية فتتمثل في افتقادها للمؤلف السينمائي، الذي يكتب القصة السينمائية الخالصة للسينما).

كذلك بحوار ثالث مع عبدالفتاح الفيشاوي عام (١٩٦٦م) يعترف قائلاً: (كنت أتوق للهرب من الكتابة للسينما إلى الكتابة الروائية.. لأنها في ذلك الوقت – يقصد أثناء ممارسة الكتابة للسينما منذ (١٩٤٦ وحتى ١٩٥٩م) – لم تكن تمنح الكاتب حريته، ولا تؤكد كرامته، ولما عانيته من المنتج الذي يفرض الأفكار الفجة، والمشاهد المبتذلة.. ولما عانيته من البطلة، التي كانت تُصر على أن يكون دورها حسب هواها).

ثم، يلتمس العذر أحياناً للنقاد، فيبرر هجومهم على الأفلام المقتبسة من رواياته، إذ يقول في حواره مع مفيد فوزي: (المشكلة إن الناس تروح تتفرج على فيلم مكتوب عليه قصة نجيب محفوظ، مع إنه ممكن يتقال «عن قصة نجيب محفوظ» وهذا مباح وشرعي، ده يحصل في أوروبا.. الفيلم يمكن اسمه «الزوبعة السوداء»، ومأخوذ عن رواية اسمها «البحر الهائج».. فالناقد معذور.. طبعا المخرج بيقول: أنا حاديك كتاب فلان.. تروح تشوف الفيلم ما تلقهوش كتاب فلان، والمخرج هنا غلطان، لأنه المفروض، أنه قرأ كتاب فلان، وبعدين اجتهد اجتهاداً خاصاً في التعبير عنه، أنا هنا كناقد، أحاسبه على اجتهاده. أيوه المخرج هنا مؤلف جديد خلّاق. يعني باختصار كلمة «عن» تصد عن المخرج بلاوي كثيرة).

إذاً، نجيب محفوظ الأديب المصري الحائز نوبل – الذي وصفه صلاح جاهين بأنه: «ضمير مصر.. ووجدانها» – شَخّص بوضوح بعض جوانب أزمة السينما بمصر، بانتقاده للفن السينمائي عام (١٩٥٩م)، وحتى منتصف الستينيات، لكنه يعود فينتقد بقسوة أحكام وآراء النقاد بشأن الأفلام في السبعينيات، فهل حدثت طفرة سينمائية في ذلك العقد، جعلت أديبنا يُبدل رأيه وينحاز للسينما والجمهور ضد النقاد؟! هل النقد السينمائي خلال ذلك العقد كان يمر بأزمة حقيقية؟ أم أنه التحيز الإيديولوجي وعدم التفريق بين الفن والسياسة؟! تساؤلات تحتاج إلى دراسات عديدة لتقديم إجابات شافية.

> **الأحكام النقدية لنجيب محفوظ لم تستثنِ أحداً حول تحويل رواياته للسينما**

> **كانت له تحفظات أوضحت عدم رضاه مع مخرجيها ومنتجيها وصنّاعها**

> **رأى الفرق بين السينما والمسرح في أن الأولى وجدت في أحضان التسلية، بينما المسرح في أحضان المعابد**

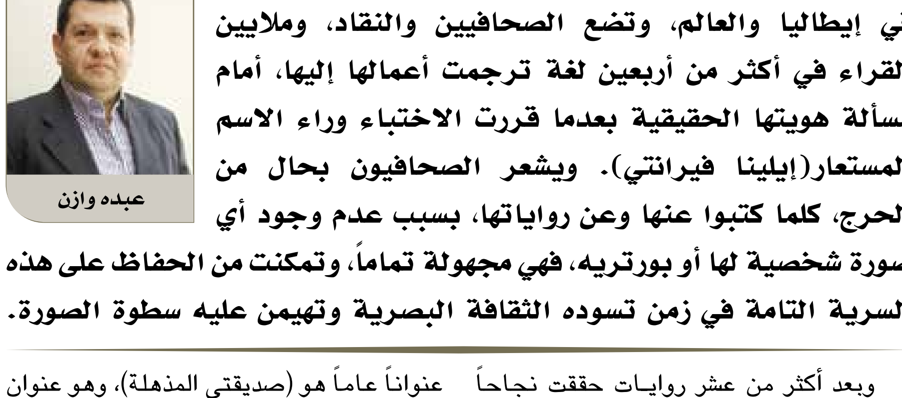
> **بذكاء حرص على أن يحافظ على المسافة بينه وبين صناع أفلامه فكان نقده مهذباً**

روائية مجهولة تشغل العالم

«إيلينا فيرانتي»

مازالت تختبئ وراء اسمها المستعار





ما زالت الروائية الإيطالية (إيلينا فيرانتي) تشغل الإعلام في إيطاليا والعالم، وتضع الصحافيين والنقاد، وملايين القراء في أكثر من أربعين لغة ترجمت أعمالها إليها، أمام مسألة هويتها الحقيقية بعدما قررت الاختباء وراء الاسم المستعار(إيلينا فيرانتي). ويشعر الصحافيون بحال من الحرج، كلما كتبوا عنها وعن رواياتها، بسبب عدم وجود أي صورة شخصية لها أو بورتريه، فهي مجهولة تماماً، وتمكنت من الحفاظ على هذه السرية التامة في زمن تسوده الثقافة البصرية وتهيمن عليه سطوة الصورة.

عبده وازن

وبعد أكثر من عشر روايات حققت نجاحاً عالمياً باهراً، وبلغت أرقام مبيعات هائلة في اللغات التي ترجمت إليها، تصر هذه الروائية الإيطالية، ابنة مدينة نابولي، التي يقول ناشرها الإيطالي إنها من مواليد (١٩٤٣م)، على العيش في الظل وعدم كشف اسمها. وكانت صحيفة (التايمز) الأمريكية أدرجت اسمها في قائمة المئة شخصية الأكثر تأثيراً في العالم للعام (٢٠١٦م)، مما يعني أنها استطاعت من وراء قناعها، أن تؤثر في القراء وفي ذائقتهم.

قد يكون السؤال عن هوية (إيلينا فيرانتي)، و(إيلينا فيرّانتي) المجهولة خير مدخل للكلام عن روايتيها الجديدتين الصادرين حديثاً في ترجمة عربية عن دار الآداب، وهما: (حياة البالغين الكاذبة) (ترجمة معاوية عبدالمجيد)، و(أيام الهجران) (ترجمة شيرين حيدر). وهاتان الروايتان تكملان أعمال (فيرانتي) بعد ترجمة رباعيتها الشهيرة بالعربية، التي توصف بـ(رباعية نابولي) هذه الرباعية التي تضاف إلى مسار الرباعيات الروائية في الأدب العالمي، ومنها (رباعية الإسكندرية) للروائي البريطاني ألكسندر داريل. أما الروايات الأربع فهي حملت عنواناً عاماً هو (صديقتي المذهلة)، وهو عنوان الجزء الأول، وتلاه الجزء الثاني (حكاية الاسم الجديد)، والثالث (الهاربون والباقون)، والرابع (حكاية الطفلة الضائعة). ولئن كانت دار الآداب حصلت على حقوق ترجمة أعمال (فيرانتي) إلى العربية، فإن (دار كلمة) التابعة لهيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، كانت قد أصدرت لفيرانتي رواية (الابنة الغامضة) عام (٢٠١٦م)، وقد أنجزت الترجمة شيرين حيدر، واللافت أن فيرانتي باتت مقروءة جداً في الوطن العربي، وبات القراء ينتظرون صدور أعمالها المترجمة.

تدور رواية (حياة البالغين الكاذبة) في مدينة نابولي مثل كل روايات فيرانتي، وبطلتها تدعى جوفانا، وهي ابنة وحيدة لأب وأم هما مدرّسان. تعيش جوفانا طفولة سعيدة في الأحياء الراقية من نابولي العُليا، لكنها تُصعق ذات يوم عندما تسمع حديثاً بين والديها، وفيه يقارنها والدها بعمتها القبيحة والسيئة التي تدعى فيتوريا. وما إن تكبر جوفانا حتى تبدأ في البحث عن العمة فيتوريا في شوارع نابولي السفلى، التي يسكنها أناس دنيؤون ومبتذلون وأشرار. وهكذا وفي عالم من الصراعات النفسية والعائلية والاجتماعية، يبرز هاجس البحث عن الهوية والانتماء، بل عن البوصلة التي ترشد البطلة الصغيرة ابنة الاثني عشر عاماً، إلى عمتها، فيما هي تعاني بصعوبة الانتقال من عمر الطفولة إلى المراهقة. فطيف العمة يسكن مخيلتها منذ أن سمعت

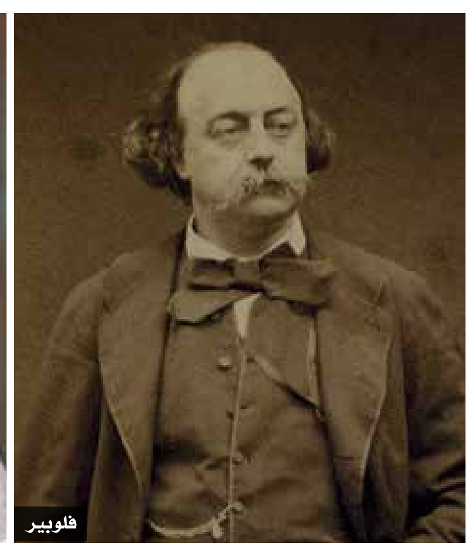


من مؤلفاتها

> **روايتان جديدتان ترجمتا إلى العربية بعد رباعيتها عن مدينتها المفضلة (نابولي)**

> **لا توجد أي صورة شخصية لها أو (بورتريه) ولا أحد يفك سر إخفائها لشخصيتها الحقيقية**

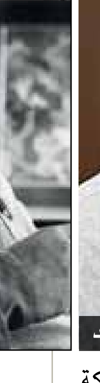
> **حققت نجاحاً عالمياً باهراً بعد عشر روايات وأدرج اسمها ضمن قائمة المئة شخصية الأكثر تأثيراً في العالم**



فلوبير



معاوية عبد المجيد



لورنس داريل

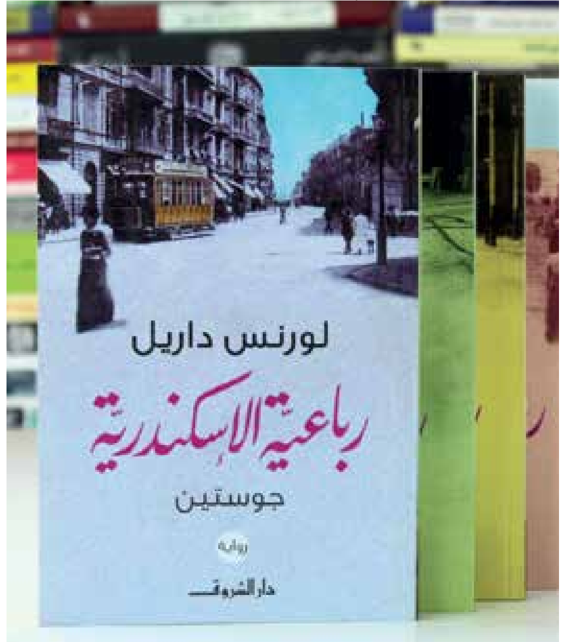
حوار والديها عنها في طفولتها. وبين حالتين نفسيتين متناقضتين، تتأرجح جوفانا، فتسقط تارة في دوامة الضياع وتنهض طوراً، لتكتشف حياةَ البالغين الكاذبة، لاهثة وراء أجوبة تدلها إلى الطريق الذي يوصلها الى الحقيقة. أما فيتوريا العمة الفظة والقاسية والحادة الطباع والكلام، فهي امرأة عادية جداً، غير متعلمة، وبعيدة عن الحياة الاجتماعية اللائقة. فيتوريا هي العمة التي يجب أن تنزل جوفانا إلى نابولي (السفلى) للبحث عنها ولقائها، وهنا تبدو نابولي السفلى أو نابولي العمة مدينة فقيرة طافحة بالروائح الكريهة والضجيج والكلام البذيء الذي يطلقه الناس في الشارع. هذا المكان الذي تجهله البطلة الصغيرة يصبح حافزاً على رحلة لاكتشاف الذات، تتحقق خلالها القفزة من براءة الطفولة إلى مرحلة النضج، ومن الوعي البريء إلى اكتشاف اللاوعي المجهول.

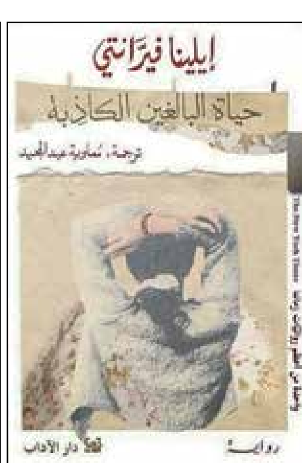
أما رواية (أيام الهجران) فتنطلق من اللحظة التي يقرِّر فيها (ماريو) فجأة هجر زوجته أولغا، مع طفلين وكلب، بعد خمسة عشر عاماً من الزواج. حينذاك تقرر أولغا القيام برحلة إلى عالمها الداخلي وأسرارها ونوازعها النفسية، كاشفة هشاشتها، وعجزها عن التعامل مع طفليها ومع المجتمع والعالم عموماً. ولئن كشف القرار المفاجئ للزوج بالهجر، شخصيته المتقلّبة والمضطربة وغير المتوازنة، نتيجة القسوة التي واجهها في طفولته وراهقته وحتى في شبابه، فإن الزوجة تحاول أن تستوعب حقيقة شخصيته بهدوء، فتحكم تصرفها، متفهمة الموقف الصعب والمعقد، وتقنع نفسها بحجج ممكنة، وهمها الأول هو استعادة الزوج. تعتمد الزوجة أساليب عدة بغية المواجهة، بعضها نفسي قائم على التذكّر والتخيّل، وبعضها خارجي عماده الحركة والسير ومشاهدة التلفزيون وكتابة الرسائل إلى الزوج، وأملها أن تتمكن من استعادته وإعادته الى الحياة الزوجية.

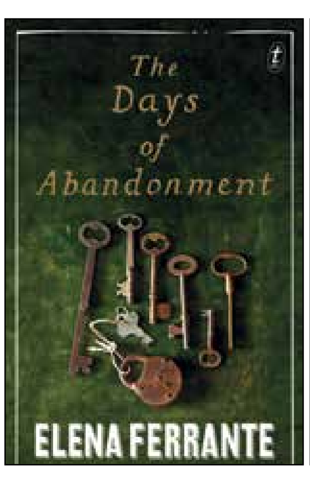
تشكل (إيلينا فيرانتي) ظاهرة فريدة في الأدب الإيطالي والعالمي، ليس لاختفائها وإخفاء اسمها وصورة وجهها فحسب، بل في تناولها الروائي الشامل لمدينة تاريخية هي نابولي. وتكاد هذه المدينة التي دأبت الروائية على كشف أسرارها وأسرار ناسها وطبقاتها وأمكنتها، أن تكون بطلة من البطلات في كل الروايات. وتؤثر فيرانتي أن تفصل بين حياتها وكتبها، معتبرة أنّ على الكلمات، أن تخوض رحلتها بمفردها من دون أن يرافقها كاتبها، فلا ضرورة للكشف عن هويّتها وتفاصيل حياتها اليوميّة وظروفها المعيشيّة.

حاولت مجلات وصحف عالمية إقامة حوارات مع (إيلينا فيرانتي) ولكن من بعيد، أي عبر الإنترنت، لكن قلة قليلة منها تمكنت من إجراء حوار، ومنها مجلة مجلة «لوبس» الأسبوعية الفرنسية الشهيرة العام (٢٠١٨م)، واعتبر الحوار حدثاً كبيراً، أو«خبطة» صحافية، فالحوار كان طويلاً وتم عبر الإنترنت طبعاً، ومن خلال الناشر الإيطالي، الذي يملك مفتاح أسرارها. وتميز هذا

تفضل العيش في الظل على رغم أنها ظاهرة فريدة في الأدب الإيطالي والعالمي







الحوار، في كونه رافق نهاية الرباعية الروائية التي تسمى «رباعية نابولي» مع صدور ترجمة الجزء الأخير منها وعنوانه «الفتاة الضائعة». وردت فيرانتي بحزم على سؤال حول إمكان كتابة جزء خامس، مما يجعل الرباعية خماسية وقالت: (انتهت حكاية ليلا ولينا). وهاتان الشخصيتان هما اللتان شغلتا ملايين القراء في العالم، وجعلتهم يقبلون على انتظار الجزء تلو الجزء من هذه الرباعية الروائية الفريدة. وكان صدور الجزء الأول من الرباعية العام (٢٠١١م) وعنوانه «صديقتي المذهلة» فاتحة الشهرة الرهيبة التي تتمتع بها هذه الكاتبة المجهولة وما جلبت لها من ثروة و«مجد» وسطوة، وهي حتماً لن تقدر على تحملها لو قدّر لها يوماً أن تخرج إلى العلن وتشهر هويتها الحقيقية. هذه الشهرة ستكون عبئاً كبيراً على (إيلينا فيرانتي) إذا هي قررت يوماً أن تسقط القناع عن وجهها. هذا الوجه الذي تخفيه الكاتبة جعلت بطلتها الشهيرة (ليلا) تخفيه أيضاً، ولكن بعدما أنجزت ما طمحت إليه من حياة صاخبة وغريبة الأطوار. هل تقلد البطلة الكاتبة صاحبتها أو أبدعها، أم أن الكاتبة لجأت إلى جعل هذه البطلة شبيهة لها في إخفاء وجهها وقص ملامحه من كل الصور، التي تركتها في البيت عشية اختفائها السري.

هذه الخاتمة تستهل بها فيرانتي أول الرباعية، أي (صديقتي المذهلة)، عبر لسان الراوية التي ليست إلا الصديقة الأخرى لينا، وهما شكلتا فعلاً ثنائياً فريداً في تاريخ الثنائيات الروائية. تتبخر ليلا فجأة آخذة معها كل آثارها بل كل ما يدل عليها ويثبت أنها كانت هنا. ومنذ تلك اللحظة، لحظة الاختفاء، تبدأ لينا سرد حكاية هذا الثنائي الذي شكلته مع ليلا التي كانت مختلفة كل الاختلاف عنها، وكأن الواحدة منهما تكمل الأخرى. وإن كانت الرباعية ومن ضمنها (حكاية الاسم الجديد) (الجزء الثاني)، و(الهاربون والباقون) (الجزء الثالث)، هي رباعية هاتين الصديقتين في ما عاشتا وعانتا وواجهتا من أزمات وأحداث، فهي أيضاً وكما أشرت سابقاً، رباعية مدينة نابولي الإيطالية. تحضر هنا مدينة (نابولي) في أماكنها وأحيائها وحاراتها وأبنيتها وشاطئها وبحرها، وبناسها وشخصياتها، بفقرها وعنفها وصراعها الطبقي والاجتماعي والسياسي، انطلاقاً من الخمسينيات. لم تكن نابولي مجرد خلفية للرباعية أو جدارية تضم الوقائع والأحداث، بمقدار ما كانت شخصية رئيسية أو بطلة. وتقول (فيرانتي) في حوارها: (أشعر اليوم أن العالم كله هو نابولي).

في الحوار الصحافي مع مجلة (لويس) والذي يعد مرجعاً لفهم عالم الروائية، تحدثت (إيلينا فيرانتي) عن تفاصيل رباعيتها وكيف خطرت لها فكرة كتابتها ومواصلة أجزائها والمعاناة التي كابدتها خلال الكتابة، وعن شخصيتيها الرئيسيتين (لينا وليلا) وعن الروائيات والروائيين الذين تأثرت بهم، واعترفت بأن في مقدمهم مواطنتها الروائية الكبيرة إليسا مورانتي، ثم (فلوبير) وخصوصاً في (مدام بوفاري) ومارغريت دوراس، وتحب كثيراً شخصيتَي آنا كارنينا وجاين آير... وعن طقس الكتابة لديها قالت: (أكتب حيث ما أكون، لا مكان خاصاً لي. إنني أميل إلى الكتابة في غرفة فارغة ذات جدران بيضاء أو عارية. عندما أكتب لا أتوانى عن نسيان المكان الذي أنا فيه). ومن أجمل ما قالت، هي الكاتبة الأكثر شهرة في العالم: (خشيتي الكبيرة هي أن أشعر يوماً وفجأة، بأن تكريس حياتي للكتابة لا معنى له بتاتاً. لطالما خامرني هذا الشعور، وأخاف من أن يعاودني من جديد».

كشفت أسرار مدينتها (نابولي) وطبيعة حياة الناس فيها إجتماعياً وثقافياً ومادياً

أجرت حواراً واحداً عن بعد مع مجلة (لويس) اعترفت فيه بتأثرها بالكاتبة إليسا مورانتي


إليسا مورانتي



د. حاتم الفطناسي

أسئلة الشعر اليوم

ليس ثمّة كالإبداع، كالفنّ، مثار للجدل والتّباين في المقاربات لمفهومه وبنيته وهيئات تكوّنه ومسارب دلالاته ومقاصده، وليس ثمّة كالشعر، في الفنّ، مجال لاختلاف الرّؤى وتغيّر الفهم بتغيّر آلة الفهم والتّشريح؛ أيّ آلة النّقد، بدءاً من تشبيه الشّعر قديماً بالكيمياء، كناية عن (زئبقيّة) ماهيّته وخفاء مصادره وتنوّع مُمكناته واختلاف ينابيعه وملهماته، مروراً بكلّ مراحل السّعي المحموم إلى (عَلْمَنَتِه)، لم يتأتّ ذلك ولن يتأتّى، فقد ارتدّت كثير من المحاولات على أعقابها، فأقرّت بأنّه استعارةٌ كونيّةٌ دوّارة، هي السّبيل إلى الإعلان عن الوجود بما هو موجود، عن عالم الذّات حميماً مدهشاً، للتّعبير عن حالة أو موقف أو أطروحة أو فكر، رموزه تساعد على التجلّي من ناحية، وعلى الاحتجاب والتكتّم من ناحية ثانية، باب يُفتح ويُغلق، مشدوداً إلى وجهين: (النافع)، و(الجميل)، يُغلَّبُ أحدُهما على الآخر، في تراوح عجيب، كثيراً ما يرتبط بالظّرفيّة التاريخية وبالسّياق الحضاريّ.

ما هي أهمّ أسئلة الشعر اليوم؟ ما هي وظائفه الوجدانيّة والمعرفيّة والسّوسيولوجيّة والسّيكولوجيّة؟ ما هي علاقته بالمرونة من ناحية، وبالتّحجّر من ناحية أخرى؟ ما هي علاقته بـ(أيبستيمي) الحداثة وأسئلتها؟ ما هي علاقته بالمتقبّل (الجديد)؟ أسئلة الشّعر، أسئلة متجدّدة تغيّر إهابها وتراوح بين القدامة والحداثة، وهي مشكلة أخرى يتعسّر بها الوجودُ فنّاً وإبداعاً ومجتمعاً وتفكيراً، بما تُثيره من ردود ومواقف، من مُردِّد لمقولاتها، إلى متأمّل في إحداثيّاتها، ناقد لمآزقها، مفكّك لبنيتها وإبدالاتها، مفرّق بين حداثة وأخرى، مؤمن بأنّنا إزاء (حداثات)، وصولاً إلى مَنْ وقَع في الوهم، وهم الحداثة، انتهاء بمن يؤمن بأنّ الحداثة في مفهومها الأدقّ، أنّها هي حداثة الاختلاف، هي تضايفٌ للأشكال والرّؤى وتجاوُرها وتحاوُرها، علامةً على الحياة والحركة، بعيداً عن أيديولوجيا الحداثة بوجهها (الماسخ)، أو بوجهها الآخر (النّاسخ). هكذا ينتصب السؤال سبيلاً إلى (تعقّل) النصّ، وفهم ماهيته وطرائق تشكيله ولبناته التكوينيّة و(مباهجه) التّخييليّة ومعيقاته الماديّة العمليّة. وهو ما سوّغ لنا تصنيف هذه الأسئلة وتنميطها علّها تكون (مفاتيح) للنّاقد من ناحية، وللمبدع من ناحية أخرى، خمسة أسئلة نقترحها، خمسة مفاتيح:

سؤال الكونيّة.. تنتصب هذه الإشكاليّة الرّئيسيّة عموماً، مشدودة إلى طرفي جذب، مقترنين اقتراناً علّياً سببيّاً، متلازمين، لا غنى للأوّل عن الثاني ولا للثاني عن الأوّل، نقصد الخصوصيّة والكونيّة، قضايا الخصوصيّة تحتّمها الضرورةُ وأصلُ الأشياء وإكراهات الواقع والتّاريخ والمحضن الحضاريّ، تُحدّدها مقولاتُ الانتماء، بكلّ ثقلها الثقافي والوجوديّ. أمّا قضايا الكونيّة فتحتّمها منزلةُ الإنسان وآفاق المبدع والواقع المفروض، في حياة اجتماعيّة ومادّيّة وكون إبداعيّ قيميّ محكوم بمنجزات الحداثة ومقولاتها، تنمّطَ العالَمُ بفعل العولمة وزالت الحدودُ وغامت الجغرافيّات، حتى أصبح قرية صغيرة واحدة، اختلطت فيها القيّم وتشابهت السّلوكات، وتماثلت العوالم الرّمزيّة وطرائق الكتابة، فإذا بالعولمة مِسْطَرَةً للتّنميط تمارس سحرَها ونفوذَها، حتى تهدّدت الخصوصياتُ الثقافية والإبداعية والتّخييليّة للأمّم. بين هذين القطبين يعيش الشعر العربيّ مأزقاً بل مآزق. كيف له أن يحافظ على (هويّته) وهي نسغ وجوده؟ كيف يحضن مشاغل مجتمعه والعقل الذي إليه ينتمي، في كلّ الميادين، من جهة؟ وكيف يرتقي إلى مرتبة الكونيّة بكل إحداثيّاتها وتطلّعاتها وإيجابيّاتها؟ بكلّ وعودها

و(ادّعاتها) من جهة ثانية؟ أين تظهر معالم (الكونيّة)، في الأشكال أم في التّقنيات أم في القضايا والهموم الحضاريّة، أم فيها جميعاً؟ كيف السّبيل إلى (أقوم المسالك)، كيف يمكن التّوفيق دون الوقوع في التّلفيق، في عصر مازال فيه التّفاوتُ بين الحضارات والثقافات، برغم وعود العولمة وتهليلها للنديّة والعدالة المزعومتين؟ هل يتمكّن الشّعر العربي ومن ثمّة اللغة العربيّة، في كلّ تمظهراتهما وإنتاجهما الرّمزيّ، من تحقيق هذه الرّهانات الكبرى، في ظلّ ثنائيّات أهمّها: الاختلاف والتّماثل، أو العلاقة بين الخاصّ والمشترك الكونيّ؟

سؤال النّقاء النوعيّ.. لم يكن الشّعر، يوماً، باعتباره نصّاً لغويّاً ملغزاً سليل الثقافة، التي تفرزه بكلّ لبناتها وحقولها المعرفيّة، جنساً (نقيّاً)، أو جنساً خالصاً، ممّا قد يُخالطه من (أجناس) أو فنون أخرى. كذلك قَدَرُ كلّ فنّ. فلا فنّ لا يتخالط أو يتراشح بالفنون الأخرى. (أخلاطُ) الشعر لا حدّ لها، يستدعي الرّسمَ والقصَّ والعمارةَ والموسيقا وغيرها إلى محضنه، ينسجها فتنتسجُ وتتراشحُ ويكوّنُ المختلفُ نصّاً منسجماً واحداً (جمْعاً) يغيمُ سداهُ وتَبِينُ مكوّناته ويستعصي كشفُ أسرار إنشائه، يعلن عن نفسه، على نحوٍ عجيبٍ ويوهم بأنّه هو فقط. فما هي أهليّته وكفاءته في ردّ الاختلاف إلى الائتلاف؟ وهل ثمّة ما يجمع بين الفنون؟

سؤال التحوّلات.. لقد أثارت التطوّرات الفنيّة والمضمونيّة، التي عاشها الشعر العربيّ على مرّ العصور مواقف نقديّة متباينة، لا شكّ أنّها مرتبطة بالتطوّر الأيبستيميّ، الذي تشهدها منظومةُ المعرفة، عند العرب وعند غيرهم، مشدودة إلى البيئة التي يتخلّق فيها النصّ الشعريّ، لكنّها مدقوقةٌ في الذّاكرة الجمعيّة ونموذَجِها الأوْفَى، مرتبطة بالجدل بين مقولات الحداثة ومقولات القدامة، والعلاقة بين (الأنا والآخر). ففيمَ تتمثّل هذه التحوّلات؟ وما هي مستوياتها؟ وما هي أهمّ مراحل سيرورتها؟ وكيف نحكم لها أو عليها في عالم يُغيّر إهابه كلّ هنيهة، فتتغيّر وسائلُ تعبيره وتتغيّر من ثَمَّ رهاناتُهُ وقِيَمهُ الجماليّة؟

سؤال النَّشْر.. لا شكّ أنّ الشّعر، فنّاً وإنتاجاً وصناعة، لا يمكن أن يُوجدَ متعالياً غُفْلاً دون تقبّل. هو مشروطٌ في وجوده بالمتقبّل، دون اعتبار موقفه، به يكتسب مشروعيّة الوجود، وإن رفض كثيرٌ من الشعراء ارتباطهم المنطقيّ به، أيّ هو في حاجة إلى عمليّة النّشر والتّرويج، ككلّ منتوج. فما هو دَور دُور النّشر والتّوزيع؟ ما هي منجزاتها وتجديداتها لتيسير إقبال المتلقيّ/ قارئ الكتاب على شراء كُتُبِ الشّعر، باعتبارها سلعةً تتَداول أوّلاً، وباعتبارها حقلاً فنيّاً وتعبيرة إنسانيّة لا يخبو بريقُها ولا تتضاءل أهميّتُها للفرد والمجموعة، بل للكائن بصفة أعمّ. لماذا العزوف، على نشر النصّ الشّعريّ؟ لماذا يلجأ الشعراء إلى النّشر في وسائل التّواصل الحديثة؟ ما مدى مصداقيّتها و(أهليّتها) في تقييم المتقبّل للنصّ وفي قراءة المتلقيّ المختصّ ومقاربته الفنيّة والتّقنيّة؟

ما هي الإكراهات وفيم تتمثّل الحلول؟

سؤال التّرجمة.. منذ القديم، وفي كلّ الثقافات، طرحت مشكلةُ ترجمة الشّعر جملةً من الإشكالات، يتعلّق بعضُها بإتقان لغة النصّ واللّغة المترجَم إليها، ويعود بعضُها الآخر إلى التّباين بين العالمين (أنثروبولوجياً)، بكلّ معاني الاختلاف، في الطّبيعة والمعتقدات وطرائق العيش وآفاق التّفكير والتّخييل والتّعبير، يعود إلى الاستعارات التي يحيا بها الإنسان. ولعلّ الأهمّ من كلّ ذلك جميعاً، هو الإشكال المرتبط بطبيعة هذا النصّ الملغز المستعصي، لا تُهْتَكُ أسراره ولا تُفَكُّ شيفراتُه إلاّ بمحض التأوُّل والاجتهاد، ممّا يجعل التّرجمة (محاولةً) بل جهداً فرديّاً لا يعدو أن يكون إلاّ واحداً من بين ترجمات أخرى ممكنة، أيّ تأويلات أخرى. فيتحوّل النصّ، الذي لا مكان فيه لترجمة حرفيّة إلى قراءة ومقاربة. وكلّ قراءة أو مقاربة قد تكون مَدْعاةً إلى القول بمبدأ (النسبيّة)، وهو مبدأ قد يؤدّي إلى تغيير النصّ المترجم، تَبْخِيسِه أو تَقْدِيسِه. فما هي أهمّ العقبات في ترجمة الشّعر؟ وكيف السّبيل إلى أفضل الصّيغ وأقربها إلى مناخ النصّ الأصليّ؟ وهل ما يترجمه العرب من شعرهم كافٍ؟ أم أنّ عمليّة التّرجمة تبقى أسيرَةَ المقولةِ الخلدونيّة: (المغلوبُ مولعٌ أبداً بالاقتداء بالغالب)؟

أسئلة الشعر تظل ملحة تطرح إشكالية الجدل والتباين لأنه فن وإبداع

تتمحور هذه الأسئلة حول ما هي وظائفه الوجدانية المعرفية وعلاقته بالحداثة والمُتقبّل الجديد

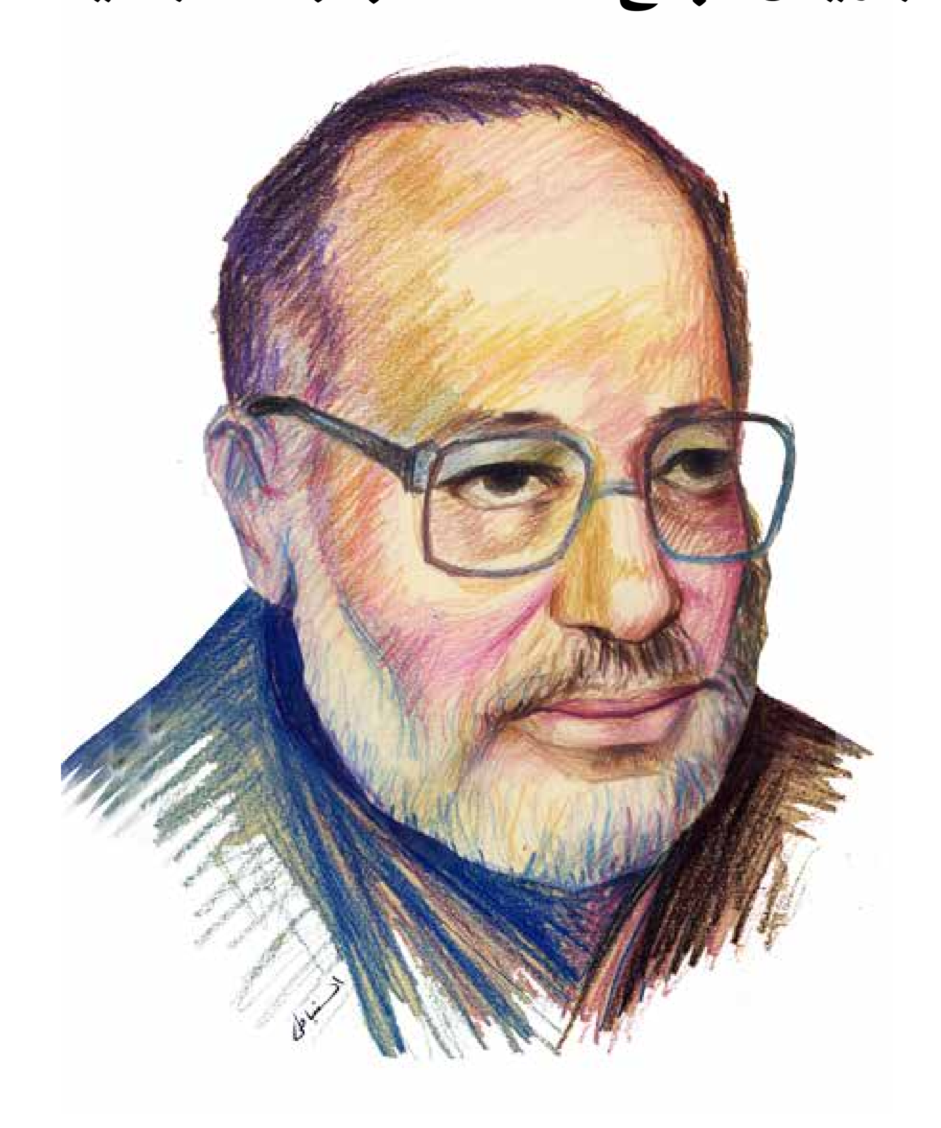
من أهمها سؤال الكونية والنقاء النوعي والتحولات والنشر والترجمة

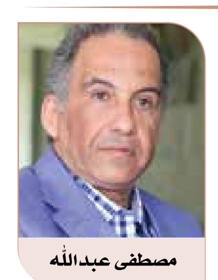
تكمن إشكالية هذه الأسئلة في أنها متجددة تغيِّر إهابها وتراوح بين القدامة والحداثة

فك شيفرة جويس وترجمه إلى العربية

د. طه محمود طه:

جويس مبدع شامل كتب بلغة جديدة





مصطفى عبدالله

أكتب اليوم عن مترجم كبير أمضى جُل عمره في عالم الكاتب الأيرلندي الشهير (جيمس جويس) يفك شيفرته، ثم ينقله إلى العربية في ترجمات ستخلد مع الأزمان، أكتب عن الدكتور طه محمود طه، صاحب (موسوعة جيمس جويس)، الصادرة عن جامعة الكويت (١٩٧٥م)، ومترجم رواية (عوليس) التي صدرت عن (المركز العربي للبحث والنشر) بالقاهرة في مجلدين (١٩٨٢م).

والدكتور طه محمود طه الذي عرفته عن قرب في أواخر السبعينيات من القرن الفائت من مواليد عام(١٩٢٩م)، وقد رحل عنا في عام (٢٠٠٢م)، كان أستاذاً للأدب الإنجليزي في جامعة عين شمس بالقاهرة، وحصل منها على درجة الماجستير، ثم أتيحت له فرصة السفر في بعثة إلى أيرلندا، فقصد (دبلن) لجمع مادة رسالته عن الأديب ألدوس هكسلي، وعاد منها لمصر عام (١٩٦١م) للعمل في جامعته، لكنه ترك الخدمة في عام (١٩٦٦م) للتفرغ للترجمة، وبعد ذلك سافر للعمل في جامعة الكويت وأمضى فيها ثمانية عشر عاماً، أتاحت له فرصة إنجاز أهم عمل في حياته، وهو ترجمة رواية (عوليس) لجويس، وله مؤلفات ومترجمات أخرى نذكر منها كتابه المهم عن (الرواية الإنجليزية من بيولف إلى ألدوس هكسلي). وأهم منجز له بعد ترجمة (عوليس) الكتاب الذي أصدره بعنوان (موسوعة جيمس جويس) التي وضع فيها عالم جيمس جويس الحافل بالمصطلحات الصعبة والمفردات المركبة، والتضمينات المأخوذة عن عديد من اللغات والثقافات، وتعد هذه الموسوعة مدخل أي قارئ عربي لفهم عالم هذا الكاتب الأيرلندي الفذ، بل والمعين على فهم الغوامض التي تُعجز بعض القراء عن الاستمرار في مطالعة نصوصه السردية الضخمة.

والسؤال الذي يتبادر إلى ذهن البعض هو: لماذا اهتم الدكتور طه محمود طه بجيمس جويس؟ وكيف حدث ذلك اللقاء الأول بينه وبين أدبه؟ وهنا أحيلهم مباشرة إلى قول الدكتور طه محمود نفسه إنه لكي يترجم جيمس جويس طلب منه المجلس الثقافي البريطاني أن يتقدم بسيرته الذاتية العلمية شريطة السماح له بترجمة عمل لهذا الكاتب الأيرلندي العظيم، فناقشوه ثم سمحوا له بترجمة آثار جيمس جويس إلى اللغة العربية، وبعد سنوات سبع قدم لهم مسودة ترجمته لـ(عوليس) فأثنوا عليها وعلقوا بأنها تعتبر من أعظم الترجمات التي نقلت هذه الرواية إلى لغة غير لغة كاتبها.

ويبقى السؤال: ولكن لماذا تُرجم جويس؟ وما قيمته الأدبية؟

أستطيع أن أقول إن كل من يدرس الأدب يعرف أن العصر الحديث يُؤرّخ له بثلاثة أسماء وثلاثة أعمال: مارسيل بروست في فرنسا وكتابه (البحث عن الزمن المفقود)، ودوروثي ريتشاردسون البريطانية وروايتها (الحجّ) التي تقع في أربعة وعشرين مجلداً، وأما الثالث فهو جيمس جويس الذي أخرج مجموعة قصص تسمى (أهل دبلن) أو (الدبلنيون) – حسب الترجمة – ثم هذه الرواية (Ulysses) التي اختار أن يترجمها طه محمود طه إلى العربية: (عوليس)..

وأهمية جيمس جويس الأدبية يعرفها جيداً مَنْ يدرسون النقد الأدبي والأدب الحديث، فهو الذي وضع حجر الأساس لما يطلق عليه (الرواية الحديثة)، وهي الرواية التي استغنت تماماً عن تصوير العالم الخارجي للشخصيات واستبدلته بما يُعرف بالعالم الداخلي لها. ويرى البعض أن هذا حدث بسبب مؤثرات كثيرة من بينها ظهور نظريات فرويد في علم النفس، ونظرية الفيزياء الحديثة على يد (ماكس بلانك). وبالنسبة للرواية، فقد خلت من الموضوع المتسلسل من بداية إلى وسط إلى نهاية، وأصبح هناك ما يسمى بالكشف عما يدور في لا وعي الشخصية.

وأذكر أنه بمناسبة مرور مئة عام على مولد جيمس جويس، أصدر طه محمود طه الترجمة العربية لـ(عوليس)، يقول في مقدمتها: (هذه ليست قصة أو رواية أو ملحمة أو مسرحية أو قصيدة أو أغنية.. هذا عالم بأكمله.. تبدأ من الأزمنة الساحقة ولا تنتهي إلى شيء، أو ربما تقودنا إلى القرن الحادي والعشرين). هذه هي عوالم الرواية كما يراها مترجمها.

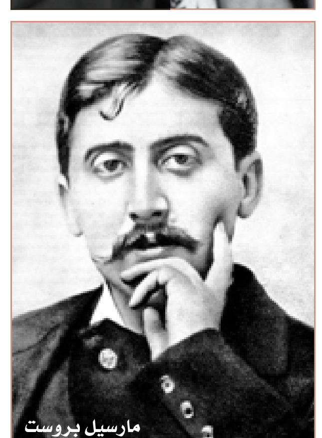
يذكر أن (عوليس) هو بطل ملحمة (هوميروس)، ويُقال إن جيمس جويس بنى روايته على نمط البناء (الهومري) الذي بنى به هوميروس ملحمتيه: (الإلياذة والأوديسة)، وهذه الرواية فيها صعوبة كثيرة،

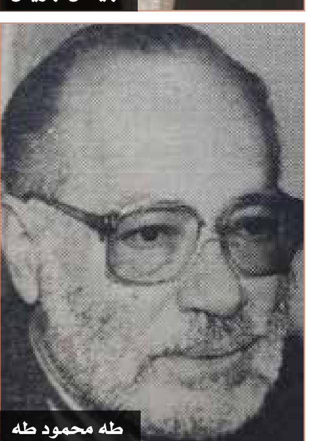
> أهم عمل في حياته كتابه (الرواية الإنجليزية من بيولف إلى ألدوس هكسلي)

> تعد ترجمة (موسوعة جيمس جويس) مدخلاً لفهم نصوص المؤلف السردية الغامضة على القارئ العربي

ألدوس هكسلي


جيمس جويس


مارسيل بروست


طه محمود طه

ليس في ترجمتها العربية، ولكن في أصلها الإنجليزي.

وجيمس جويس عندما انتهى من كتابة هذه الرواية فشل في العثور على ناشر لها في بريطانيا، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن جويس كتب بلغة جديدة واستخدم ألفاظاً جديدة تماماً على مفردات اللغة الإنجليزية، وألفاظاً من لغات كثيرة إلى معجم اللغة الإنجليزية، كما دمج بعض المفردات الإنجليزية لتصبح مفردة واحدة كما نقول في اللغة العربية (تركيباً مزجياً)، ومن هنا جاء أسلوب كتابة جويس مجهداً لقارئ اللغة الإنجليزية، فلم يجد من يتعاطف معه، وظل على امتداد سنوات ست يبحث عن ناشر إلى أن صنعت الصدفة لقاءً تاريخياً بينه وبين سائحة أمريكية تحدث إليها عن مشروعه، فقررت أن تساعده على نشر روايته، وتكون هذه أول مرة ينشر فيها كتاب جويس بمساعدة هذه السيدة الأمريكية التي قادتها له الأقدار.

واستمر الحال في تلقي إبداع جويس على ما هو عليه، إلى أن بدأ النقاد ينتبهون إليه حتى تحول الوضع تماماً، وأصبح من النادر أن نجد كتاباً إنجليزياً في النقد لا يتحدث باستفاضة عن جيمس جويس وروايته، التي أصبحت قاسماً مشتركاً فيما بدأ يُعرف بالرواية الحديثة، حتى إن النقاد قالوا إن جويس وضع خطّاً بين الرواية التقليدية والرواية الحديثة. ولكن إذا كان جويس قد فعل ذلك في بريطانيا، وهو الأيرلندي الذي عاش في سويسرا، فكيف حدث الأمر ذاته في فرنسا مع مارسيل بروست؟

إن هذا يدلنا على أن هذا الاتجاه الأدبي إنما هو نتيجة تغير أبستمولوجي أو تغير معرفي، وأن هناك عناصر جديدة دخلت إلى الفكر الإنساني، وإلى المعرفة الإنسانية أدت إلى تغير نظرة الإنسان إلى نفسه، بل إلى العالم، وإلى الكون أيضاً، وهذا يدل على أن اتجاه الرواية الحديثة هو النتيجة الطبيعية لتطور المعرفة الإنسانية.

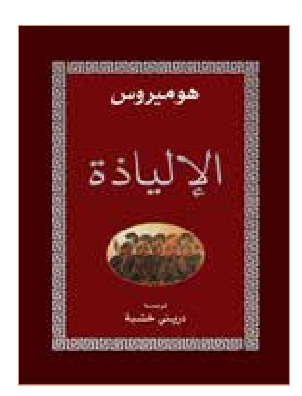
وعندما سئل جويس: كيف استخدمت هذا التكنيك الجديد.. تكنيك التداعي، أجاب: (لقد تعلمته من أحد الكتاب المجهولين)، وفي تقديري أن هذا ربما يكون حقيقة، كما أنه ربما يكون نوعاً من التواضع، فهذا التكنيك إنما هو نتيجة طبيعية لطريقة التفكير التي افتقرت إلى المنطق التسلسلي، ودخلت فيما يعرف بالتأثيرات المُتبادلة على الإنسان، وبالمناسبة قالت الروائية الإنجليزية فرجينيا وولف كلاماً في غاية الأهمية، وهي تحاول أن تكتب ما يدور في ذهنها وتعجز عن ذلك من شدة هطول الأفكار على ذهنها، وبطء القدرة على ملاحقة الكلمات التي تدون هذه الأفكار: (أتمنى أن يُخترع جهاز يمكنني من أن أسجل ما يدور في ذهني بالسرعة نفسها التي ينهمر بها عليّ).

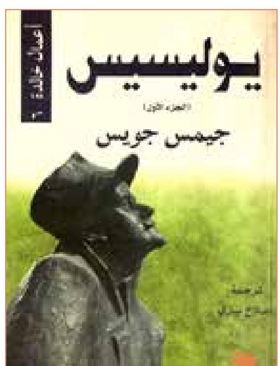
قيمة جيمس جويس في الرواية تماثل قيمة ويليام شكسبير في المسرح، ولذا أعجب طه محمود طه بهذا الرجل إعجاباً شديداً، لدرجة أنني لاحظت أنه تقمص شخصيته في سنواته الأخيرة، وهذا يرجع إلى إدراكه أن جويس مبدع فذ شامل، ثري بلغته، حافل بالمتناقضات لأنه الكون بأكمله.. يقتحم كل باب ويستدرجنا ثم يوصده في وجوهنا، ومع ذلك يواصل جذبنا وإلقاء الطعم إلينا في طريقه المتعرج ليقودنا إلى ما ننتهي إليه.. وعندما يُخيل إلينا أننا وصلنا إلى نهاية المطاف ندرك معه أنه كان يضللنا طوال الوقت، ويسخر منا ومن عقولنا المحدودة، ولكنه في النهاية يغرينا ويحثنا على مواصلة المسيرة معه بإغواء آخر، فنجد أنفسنا نلهث خلفه، نريد اللحاق به وفي النهاية نلقي بالكتاب جانباً، لنعود بعد أيام أو أسابيع أو سنوات إلى الكتاب ذاته، فنجد أننا لم نلمّ بعد بكل ما فيه، وأنه كان يداعبنا طوال الوقت.



مشهد من أحياء دبلن

ترجم الدكتور طه محمود طه رواية جيمس جويس (عوليس) احتفاء بمرور مئة عام على مولده





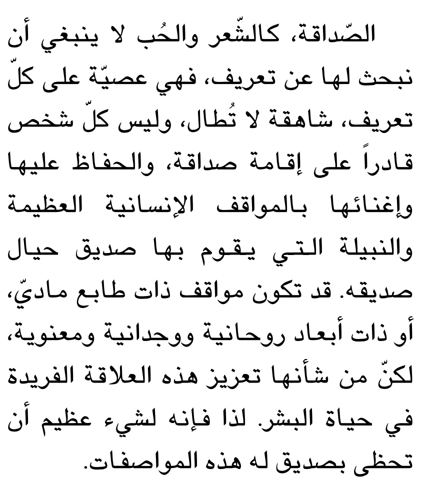
من مؤلفاته

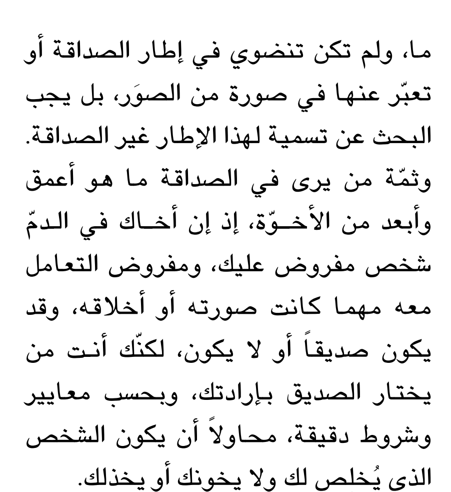
مسارات

الصداقة..
الكنز الذي لا يفنى



عمر شبانة





الصّداقة، كالشّعر والحُب لا ينبغي أن نبحث لها عن تعريف، فهي عصيّة على كلّ تعريف، شاهقة لا تُطال، وليس كلّ شخص قادراً على إقامة صداقة، والحفاظ عليها وإغنائها بالمواقف الإنسانية العظيمة والنبيلة التي يقوم بها صديق حيال صديقه. قد تكون مواقف ذات طابع ماديّ، أو ذات أبعاد روحانية ووجدانية ومعنوية، لكنّ من شأنها تعزيز هذه العلاقة الفريدة في حياة البشر. لذا فإنه لشيء عظيم أن تحظى بصديق له هذه المواصفات.

ولأنّ الصداقة منحوتة من الصدق أساساً، فإن الصدق هو أهمّ أعمدتها وأساساتها، لذا يُقال (صديقك من صدَقك). والصدقُ مطلوب طبعاً في العلاقات الإنسانيّة كلّها، لكن لا صداقة بلا صدق. وربّما كان صحيحاً أيضاً القول إنه لا صداقة بلا حُبّ متبادل، ولا صداقة بلا عطاء من طرَفَيها، وأقصد العطاء والبذل المتبادلَين على صعد الحياة كلّها، ومن دون ذلك سمِّ العلاقة بين الأطراف الاسم الذي تريد، لكنها ليست هي الصداقة، كما أنّ مقولة (الصديق عند الضّيق) هي من أقوى المقولات وأصدقها في حياتنا، أقول ذلك بعد تجارب في الصداقة والحبّ والزّمالة والمعارف خلال حياة ممتدّة منذ اثنين وستّين عاماً من المتناقضات، أوّلُها الخير والشرّ.

وكما يُقال أيضاً، فإن العلاقات التي تنتهي بالصِّدام، أو بشرخ يُصدّعها، هي علاقات لم تكن تنطوي على صداقة في يوم ما، ولم تكن تنضوي في إطار الصداقة أو تعبّر عنها في صورة من الصوَر، بل يجب البحث عن تسمية لهذا الإطار غير الصداقة.

وثمّة من يرى في الصداقة ما هو أعمق وأبعد من الأخوّة، إذ إن أخاك في الدمّ شخص مفروض عليك، ومفروض التعامل معه مهما كانت صورته أو أخلاقه، وقد يكون صديقاً أو لا يكون، لكنّك أنت من يختار الصديق بإرادتك، وبحسب معايير وشروط دقيقة، محاولاً أن يكون الشخص الذي يُخلِص لك ولا يخونك أو يخذلك.

إنّنا بالحديث عن الصديق، إنما نتحدث عن المقدّس في حياتنا، ليس المقدّس الديني بالطبع، بل الإنساني والبشريّ وما يسمو فوق البشريّ، لأنه يتعلّق بالتضحية أيضاً، فهو الإنسان القادر على تخطّي ذاته في مثل هذه التضحية من أجلك، وفي المقابل ما تستطيع مقابلته به من تضحية ينبغي أن يكون بلا حدود، وبلا انتظار للمقابل.

والصديق قد يكون نقيضك أيضاً، نقيضاً لك في الكثير من الأمور، والصداقة هنا هي احترام التناقض، سواء كان سياسيّاً أو فكريّاً/ إيديولوجيّاً.

صديقتي الأجمل هي حفيدتي، منذ شهورها الأولى بدأت صداقتنا، نسمع الغناء والموسيقا والشِّعر، أتابعها ترسم وتحضر المسلسلات، نناقش معاً كلَّ ما يخطر في بالها وبالي من أفكار، تختلق الحكايات والقصص من ثقافتها عبر الإنترنت والتلفزة، وأقرأ لها ما تيسّر من قصص وروايات، طفلة لاتزال لم تبلغ السابعة، لكنها تخطو حثيثاً نحوها، وتبدو أكبر من سنّها، تجعلني أكبر، وتجعلني أخشى منها الكثير ممّا أحبّ. لها عالمها وطفولتها وبراءتها وصخبها، وتعلّمني العودة إلى طفولتي وبراءتي.

وأخيراً ها هو صديقي الشاعر زهير أبو شايب، من (أعتق) أصدقائي، يقول لي في إحدى قصائده، وبحبّ كبير:

آه يا صاحبي
آه يا سقف روحي الثقيلْ
حجراً حجراً شُدّني
وجداراً جداراً لكيلا أهيلْ

ومع أنّ الصاحب لا يعني الصديق، إلا أنني في هذا المقطع الشعري، شعرت بأنه أعمق من الصديق، وللمرة الأولى أشعر بهذا الشعور؛ فالصاحب كما نعلم هو من صاحبك في طريق، لكنه هنا أعمق مما تعوّدنا عليه، حيث ثمّة من يتكئ على الآخر لكيلا يهيل، وفي الحقيقة أن كلّا منهما يميل على الآخر، وكلاهما يخشى أن يهيل ويسقط، فكرة عميقة ووجودية في مدى الالتصاق والتقارب والالتحام.

الصداقة هي الكنز الذي لا يفنى، وعندما أكون في ضيق، ألجأ إلى صديق/ صديقة أكثر من أي شخص آخر، إلا إذا كانت الزوجة صديقة، ولعلّني أشدُّ حاجة إلى أبنائي وحفيدتي وحفيدي المتوحّش، أكثر من أي شخص آخر. وفي اختصار، لقد عرفتُ ألواناً وصوراً من الحبّ والعشق انتهت كلّها إلى هباء، وبعضها إلى عداوات، أما الصداقات القليلة التي كوّنتها خلال هذا العُمر، فهي ما يحميني من السقوط في الهاوية، في النهاية العبثية للعالم والأشياء.

> **الصداقة.. كالشعر والحب لا ينبغي أن نبحث لها عن تعريف**

«سوينكا» الحائز «نوبل» أشاد بكتابته القصصية

بائع الكتب القديمة والقـاص
محمد جابر غريب

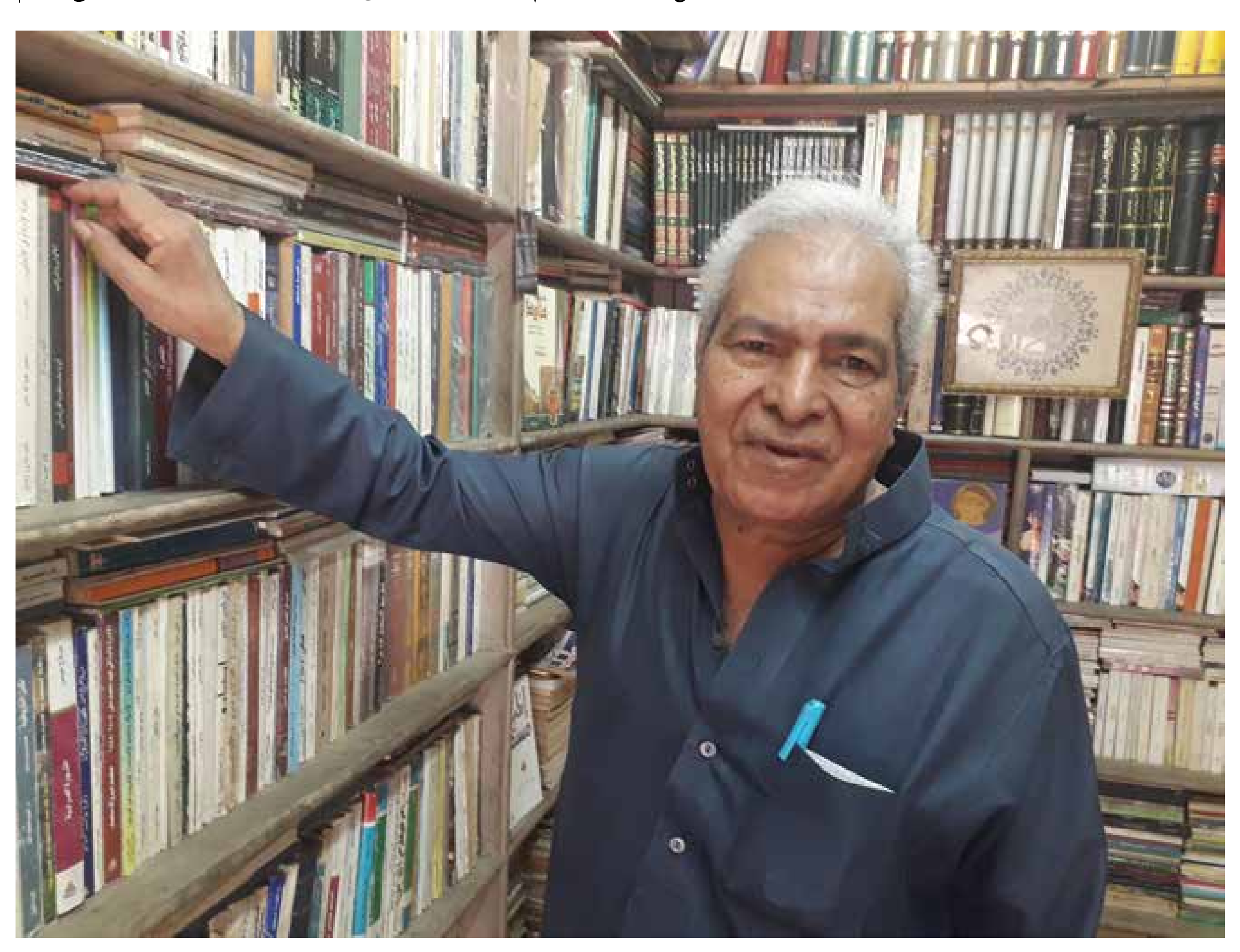
محمد جابر غريب، قاص مبدع، مواليد حي الحلمية وسط القاهرة عام (١٩٤٥)، لم يتلق تعليماً نظامياً، لكنه أحب وعشق القراءة منذ صغره، واحترف كتابة القصة القصيرة، لفت الأنظار إليه بقوة عندما نشرت له مجلة الهلال قصة بعنوان: (سي السيد الديك)، بمقدمة للدكتور يوسف إدريس قائلاً: (برافو يا ولد).

خليل الجيزاوي

وصدرت مجموعته القصصية الأولى (سي السيد الديك) عام (١٩٩١)، واشتهر بها، وتوالى صدور مجموعاته القصصية: (اغتيال أبو المحاسن ١٩٩٢)، (عذابات السيدة الجميلة ١٩٩٥)، و(أغنية لزفاف جديد)، الهيئة المصرية للكتاب (٢٠٠٢)، (إشراقات الحب والغضب)، اتحاد كتّاب مصر (٢٠٠٣)، وأزرار البلوزة وأشياء أخرى، الهيئة المصرية للكتاب (٢٠١٠)، وله تحت الطبع رواية (أحلام تهبط من الجنة). وحول رحلته مع كتابة القصة القصيرة، حاوره مراسل مجلة (الشارقة الثقافية) على رصيف مكتبته بحي السيدة زينب وسط القاهرة، وكان هذا الحوار..

■ **ماذا عن النشأة في حي الحلمية وسط القاهرة ووفاة الأم مبكراً؟**

– ولدت يوم (٨ أبريل عام١٩٤٥) في غرفة بالدور الأرضي بحي الحلمية، القريبة من حي المغربلين، المجاور لحي الحسين، وفي الأحياء الشعبية تجد البيوت فاتحة على بعضها بعضاً، وأهل الشارع كلهم





مسجد السلطان حسن وإطلالة على حي الحلمية في القاهرة

عائلة واحدة، ويتميزون بالطيبة والحنان والحب والتآزر، أمي ماتت وعمري خمس سنوات، لكني وجدت أكثر من أم في الشارع، وجدت مجموعة من الأمهات والأقارب والجيران تعهدوني بالتربية الجميلة، وكانوا يحبونني حباً كبيراً؛ لذلك كبرت عاشقاً للسيدات، والجيران كانوا يحبونني كأني ابنهم، لدرجة أن صاحب عربة الفول بالشارع أجلسني داخل صندوق عربة الفول حتى لا أرى جنازة أمي، وانهار من البكاء عليها، وكنت أسمع الجارات: (خلوا بالكم من ابن عطيات)، وعطيات أمي كانت سيدة طيبة ومحبوبة وسط الجيران؛ لهذا عشت سنوات طويلة كأني ابنهم، وعمري ما شعرت باليتم وسطهم، كانت لنا جارة اسمها (أبلة نعيمة)، وجارة ثانية اسمها (أبلة عزيزة)، وجارة ثالثة اسمها (أبلة خيرية)، هؤلاء الجارات كن أمهاتي الحقيقيات، يغسلن ملابسنا ويطبخن لنا، ويعملن لنا كل حاجة، حتى تنظيف الغرفة، وكنت وأخي نأكل ونشرب مع أولادهن، ونأخذ المصروف مثل أولادهم تماماً؛ لأن والدي ظل عشرين سنة رافضاً الزواج بعد وفاة أمي، رحمها الله.

■ **هل لعبت الجارات الطيبات دور الأم البديلة؟**

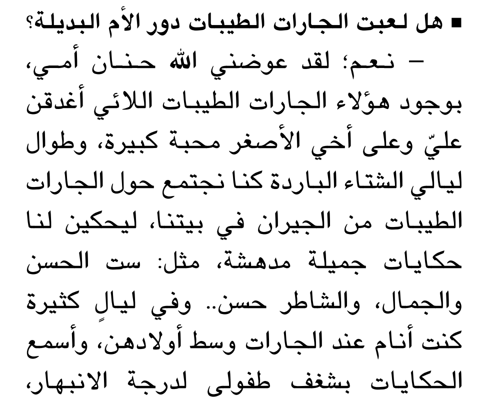
– نعم؛ لقد عوضني الله حنان أمي، بوجود هؤلاء الجارات الطيبات اللائي أغدقن عليّ وعلى أخي الأصغر محبة كبيرة، وطوال ليالي الشتاء الباردة كنا نجتمع حول الجارات الطيبات من الجيران في بيتنا، ليحكين لنا حكايات جميلة مدهشة، مثل: ست الحسن والجمال، والشاطر حسن.. وفي ليالٍ كثيرة كنت أنام عند الجارات وسط أولادهن، وأسمع الحكايات بشغف طفولي لدرجة الانبهار، وأحلق بخيالي وأطير مع أبطال الحكايات، كانت الحكايات المدهشة بداية الخيط لكتابة القصص، هذا العشق لسماع حكايات الجارات، هو الذي أطلق العنان لخيالي ككاتب فيما بعد، وجعلني أتصور أحداثها وشخوصها، بل أعيشها لحظة بلحظة على أرض الواقع؛ لأسرد أحداثها في قصص قصيرة، أشاد بها الكثير من كبار الأدباء، مثل الدكتور يوسف إدريس، الذي أدين له بالفضل في رحلتي مع الكتابة الأدبية.

■ **وماذا عن التعليم بكُتّاب تحفيظ القرآن الكريم ومكتبة والدك؟**

– كان عمري خمس سنوات عندما ألحقني والدي بكُتّاب تحفيظ القرآن الكريم، مع أولاد وبنات الجارات الطيبات وأطفال الشارع؛ لأن والدي كان حاصلاً على الثانوية الأزهرية، وعنده حب وشغف كبيران بعلوم اللغة العربية والفقه والشريعة الإسلامية، وتمنى أن ألتحق بالتعليم الأزهري بعد حفظ القرآن الكريم، وحدثني والدي كثيراً عن أستاذه بالمرحلة الثانوية الأزهرية الشيخ محمد الفحام الذي تولى مشيخة الأزهر الشريف فيما بعد.

ولدت في حي الحلمية وتعلمت فن الحكي من الجارات الطيبات

أعمل حالياً بائع كتب في مكتبة (قنديل أم هاشم) تحية للراحل يحيى حقي



يحيى حقي

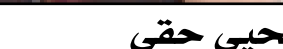




سوينكا



رجاء النقاش



نعم، لم ألتحق بأية مدرسة، لكني تخرجت في جامعة الحياة حافظاً للقرآن الكريم والحكايات، بدأت قراءة الكتب في مكتبة والدي التي تحتوي مئات الكتب في شتى أنواع المعرفة، مثل كتب: التفسير، والفقه، والنحو، والتاريخ الإسلامي، والأدب.. قرأت بحب وشغف حتى أنهيت قراءة كل كتب المكتبة، نعم لم أدخل جامعة مثل بيرم التونسي ومكسيم جوركي وسعاد حسني، الذين لم يلتحقوا بالجامعة، ولا كان لنا حظ بالتعليم الثانوي؛ لكنني قرأت آلاف الكتب، وتعلمت دروس الموسيقا على يد عازف الكمنجة عزت مصطفى الذي كان يسكن بالبيت المجاور لبيتنا، وكان يعزف الموسيقا حتى منتصف الليل.

■ **متى بدأت علاقتك ببيع الكتب القديمة؟**

– كان الشيخ علي خربوش، صديقاً لوالدي، صاحب مكتبة لبيع الكتب القديمة في (درب الجماميز) بمنطقة الجمالية التي ولد وعاش فيها نجيب محفوظ سنوات طويلة، بدأت أتردد عليه في المكتبة، وتكلمت معه كلاماً كثيراً، وعندما تأكد من حبي للكتب، فقد كان يتركني بعض الوقت ويذهب للصلاة في الجامع، أو يذهب لتجهيز بعض الطعام لنأكله، وعندما يرجع يراني أتعامل مع الزبائن بلطف وأعاملهم معاملة جيدة، وأظل أقلب معهم الكتب وأقنعهم بشراء بعضها، فأعجب بطريقتي في البيع، وعرض العمل معه بائعاً للكتب، وعلمني مهنة بيع الكتب القديمة، وجعلني أحب مهنة بيع الكتب كرسالة ثقافية، ثم فتحت مكتبتي الخاصة، في أول شارع بورسعيد وسط ميدان السيدة زينب، لكن صدر قرار محافظ القاهرة بنقل مكتبات السيدة زينب، إلى مكتبات جاهزة تحت كوبري أبو الريش، وعندما تسلمت مكتبتي من رئيس حي السيدة زينب، كتبت عليها اسم (مكتبة قنديل أم هاشم)، محبة في الكاتب يحيى حقي ابن السيدة زينب وروايته الخالدة.

■ **كيف تعرفت إلى الدكتور يوسف إدريس؟**

– بدأت التردد على مجلة الهلال بشارع المبتديان بالسيدة زينب، وكان الكاتب مصطفى نبيل، رئيس تحريرها، وقد أنشأ باباً جديداً بالمجلة بعنوان: ورشة يوسف إدريس، وكان يوسف إدريس، يسكن شارع خيرت بالسيدة زينب، والقصص ترسل على عنوانه، فيقرأ ويختار الجيد منها، ويقدمها بكلمة نقدية قصيرة للقراء، وذات صباح كنت أتصفح مجلة الهلال فوجدت قصتي (سي السيد الديك)، التي كنت أرسلتها للنشر بالمجلة منشورة وقدمها دكتور يوسف إدريس قائلاً: (هذه القصة قد استوت ونضجت في عقل كاتبها الواعي والباطن معاً، حتى جاءت تحفة بكل المقاييس)، ثم ختم إدريس تعليقه على القصة قائلاً: (برافو يا ولد).

كانت مفاجأة جميلة جداً وسارة، بل فرحة كبيرة أن يكتب كاتب في قيمة وقامة دكتور يوسف إدريس عن قصتي بهذا الشكل الطيب الحميم. وكانت بداية انطلاقتي الحقيقية نحو الكتابة، وزادت سعادتي أكثر وأكثر عندما كتب الناقد الدكتور سيد حامد النساج عن إحدى قصصي قائلاً: (هذه القصة تلخص كل الملامح الفنية القصصية لدى الكاتب محمد جابر غريب، فهي قصة بديعة رفيعة المستوى).

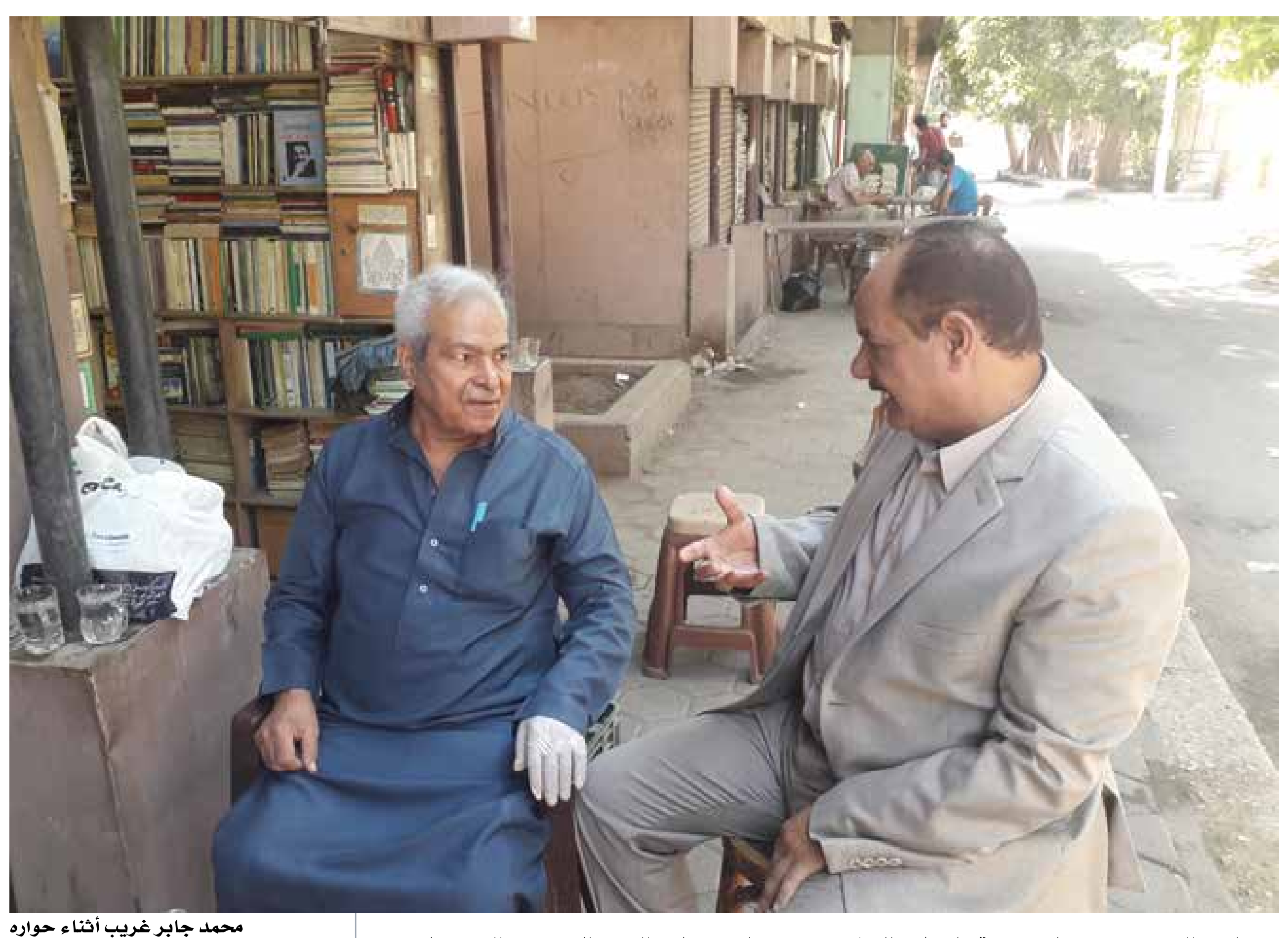
هذه باختصار بداية مجموعتي القصصية الأولى، التي نشرت بعنوان: (سي السيد الديك)، وأصبحت معروفاً ومشهوراً بها؛ لأنها طبعت ثلاث طبعات، آخرها بسلسلة مكتبة الأسرة، التي تصدرها الهيئة المصرية للكتاب، ثم

لم ألتحق بأية مدرسة وتخرجت في جامعة الحياة بعد أن قرأت آلاف الكتب

قُدمت قصصي في أفلام تسجيلية وسهرات تلفزيونية في قنوات مصرية



من كتبه



محمد جابر غريب أثناء حواره مع الزميل الجيزاوي

تحولت إلى سهرة تلفزيونية لقناة النيل للدراما، بطولة: سلوى محمد على، وفتحي عبدالوهاب، وإخراج السيد إبراهيم عيسوي.

■ ما أثر الندوات الأدبية في رحلتك مع الكتابة؟

– بداية رحلتي مع الكتابة، تعرفت إلى مجموعة من الأصدقاء من السيدة زينب، جمعنا حب القراءة والكتابة، مثل: الكاتب مصطفى عبدالوهاب رحمه الله، وشقيقه الناقد محمود عبدالوهاب، كنا نتبادل قراءة الكتب، ونتردد معاً على معظم الندوات الأدبية، مثل: حسين القباني، وصبحي الجيار، ونادي القصة، ودار الأدباء. ونشر عبدالفتاح الجمل قصصي بجريدة المساء، وشاركت بتأسيس ندوة جماعة الفجر الأدبية مع الشاعر الدكتور يسري العزب، وكانت المحطة الأخيرة تأسيس ندوة خاصة بي تعقد عصر الأحد من كل أسبوع هنا أمام هذه المكتبة عام (٢٠٠٤)، وكان من أحلامنا إصدار مجلة غير دورية تحمل اسم (إصدارات ندوة قنديل أم هاشم)، وكان الهدف من إقامة الندوة والمجلة تقديم جيل جديد من كُتّاب القصة والرواية، بعد اختفاء ندوة نجيب محفوظ، وغياب الدور الحقيقي الذي قام به الكاتبان يحيى حقي وعبدالفتاح الجمل، في تقديم الأجيال الجديدة بعد وفاتهما.

■ أخيراً.. هل أنصفتك الحركة النقدية؟

– كتب عن قصصي كبار الأدباء والنقاد مقالات ودراسات نقدية كتابة أعتز بها طوال حياتي، في مقدمتهم د.يوسف إدريس، ورجاء النقاش، ود.سيد حامد النساج، والروائي الشاعر النيجيري (سوينكا) الحائز جائزة نوبل للآداب في عام (١٩٨٦)، ود.سامية حبيب، ود.رمضان بسطاويسي، وغيرهم الكثير.. وتم إعداد ثلاثة أفلام تسجيلية للتلفزيون المصري عن رحلتي مع الكتابة، الأول: على رصيف أم هاشم، سيناريو وحوار محمد مسعد، وإخراج عزالدين سعيد، وإنتاج قناة النيل الثقافية. والثاني: بلاتوه الشارع المصري، سيناريو وحوار وإخراج محمود عبدالسلام، وإنتاج الفضائية المصرية الثانية. والثالث: عاشق السيدة زينب، سيناريو وحوار عابد عبدالعزيز، وإخراج حسن الشنتوري، وإنتاج الفضائية المصرية الثانية.

> كتب يوسف إدريس شهادة ميلادي الأدبية وأنصفني الناقدان رجاء النقاش وحامد النساخ



ضياء الجنابي

السرد..
فن عابر للأجناس الأدبية

في مقال سابق؛ قمت بتسليط حزم من الضوء على إشكالية التجديد في الأجناس الأدبية، وذكرت فيه أن الكثير من المبدعين العرب يحاولون شرعنة تجاوز قضية الأجناس الأدبية وإيجاد غطاء نظري لها، يتلخص بالدعوة إلى التحرر من القوالب الجاهزة والتجديد في المسارب الإبداعية، وهذه الدعوة لا غبار عليها، فيما إذا حافظنا على الجينات النقية لكل جنس من أجناس الكتابة الأدبية وعدم إتلافها تحت لافتة التجديد.

ومن المفيد بمكان، أن نعرج على مفهوم الأجناس الأدبية، حيث يضع أرسطو طاليس في كتابه (فن الشعر) تعريفاً للأجناس الأدبية بأنها: (صيغة فنية عامة لها مميزاتها وسماتها وقوانينها الخاصة والعامة المشتركة بينها، وهي تحتوي على مضمون وشكل عام وخارجي معين، ينتظم خلالها الإنتاج الفكري للقضايا الخاصة بالفرد بوجه خاص، وبالمجتمع بوجه عام). ولم يقتصر الأمر على الفيلسوف الإغريقي الشهير، بل إن المفكرين المعاصرين قد أدلوا بدلوهم في هذا المضمار، فعلى سبيل المثال؛ يقدم لنا الفيلسوف الفرنسي من أصل بلغاري تزفيتان تودوروف، المتوفى عام (٢٠١٦م)، في كتابه الموسوم بـ(نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد) تعريفاً آخر للجنس الأدبي بأنه: (مجموعة من الخصائص تتصل بالكيان البنيوي لكل جنس، أي إلى خصائص استدلالية، أو أنها تنحدر من ممارسات ملحوظة في تاريخ الأدب، تتيح لها أن تصبح ظواهر تاريخية). وبرغم هذه التعريفات، فإنه باعتقادي لا يمكن إيجاد تعريف جامع وضابط للجنس الأدبي، وذلك لأن الأجناس الأدبية تشترك في بعض المعايير والسمات تارة، وتختلف مع بعضها الآخر تارة أخرى، بيد أن هذا الاختلاف حتى وإن لم يكن اختلافاً شاملاً، لكنه هو الذي أفضى بدوره بحقيقة الحال إلى ظهور مصطلح الأجناس الأدبية، في جميع لغات وآداب الأمم، بما في ذلك لغتنا العربية وأدبنا العربي.

هناك بعض التصنيفات للأجناس الأدبية، ولكن إذا عرجنا على أشهرها، سواء في اللغة العربية أو غيرها من اللغات، سيقف أمامنا ما يصطلح عليه بـ(التصنيف الثنائي) الذي يختصر الأدب برمته بحقلين إبداعيين، هما: الشعر والنثر، وهو تصنيف قديم ولكن بُثت فيه روح جديدة، لا سيما بعدما اشتهرت الكتابة الروائية في الأدب المعاصر. وهناك تصنيف آخر يجنس الأدب إلى أدب غنائي وأدب ملحمي وأدب درامي، والأخير هو الأدب المتصل بكتابة الأعمال الدرامية، مثل كتابة المسرحيات والأعمال الدرامية، كالتمثيليات والمسلسلات التي تكتب للشاشة الفضية، إضافة إلى سيناريوهات الأفلام. كما أن هناك

> أرسطو أول من وضع تعريفاً للأجناس الأدبية في كتابه (فن الشعر)

> من الواضح أن الأجناس الأدبية جميعها تشترك في بعض المعايير والسمات وتختلف مع بعضها الآخر

تصنيفاً آخر يُرجع جميع الأعمال الإبداعية إلى المقابلة بين التراجيديا والكوميديا. وباختصار شديد؛ يمكن تحديد الأجناس الأدبية في اللغة العربية وفق التصنيف الثنائي بأنها: الشعر بكل أشكاله الكلاسيكية والحداثوية، بما في ذلك قصيدة النثر باعتبارها شعراً، والصنف الثاني هو النثر الذي يشتمل على الأعمال القصصية والسردية، بدءاً من القصة القصيرة جداً، مروراً بالقصة القصيرة والأقصوصة والقصة الطويلة، صعوداً إلى الرواية، إضافة إلى الكتابة المسرحية وفن كتابة السيرة. كما توجد أجناس أدبيّة محدودة الانتشار وغير شائعة، من بينها الأدب الشفهيّ، وهو كل ما يتم تقديمه شفهياً، وكذلك يمكن اعتبار الأساطير والخرافات التي تناقلتها الأجيال جنساً أدبياً بحد ما، إضافة إلى الحكايات والقصص الشعبية والكتابة الصحافية والكتابة التاريخية.

أما السرد كفن قائم بذاته؛ فيمكن تعريفه بأنه فن يقوم على تحويل مجموعة متسلسلة من الأحداث والوقائع المترابطة فيما بينها، والقادرة على التطور والتصعيد إلى نص نثري مدون، يخدم فكرة أو ثيمة معينة، وبذلك فإن السرد كجنس أدبي نجده يتفرد من بين الفنون الإبداعية والكتابية الأخرى، بأنه نافر عن القاعدة العامة، وعابر لحدود الأجناس الأدبية بطبيعته، لأن التجنيس لا يعتبر معياراً للسردية، وذلك لأن المعيار الأساسي لها هو حسن التعامل مع اللغة والقدرة على ابتكار التراكيب غير المطروقة، والمعاني المؤثرة في النفس الإنسانية والفاعلة في الواقع على حد سواء من خلال الدلالات العميقة والمكاشفات الاجتماعية الواضحة، والتي تتجلى من خلال القدرات التعبيرية الخاصة بكل سارد، وهذا ما استدعى السرد لاستبطان كل أنواع الكلام واستيعاب جميع المواضيع؛ من كتابة السيرة الذاتية أو التسجيل الوقائعي للشخصيات والأحداث، وإعادة كتابة التاريخ ومكاشفاته برؤية عميقة واعية، إضافة إلى الاستخدام المموسق والمصعّد للغة لحد الاقتراب من لغة الشعر، ويتأتى ذلك كله من خلال الإنشاء الوجداني المحمل بالدلالات الفكرية والرؤيوية النافذة.

كما أن من أبرز ما يميز السرد كفن وفعل إبداعي عابر للأجناس الأدبية، هو القدرة الاستثنائية على صهر الحقب والعصور والأزمان المتعددة والمتراكبة في بوتقة أفعال وأحداث مترابطة ومتواشجة زمنياً، وكذلك قدرته على إعادة صياغة الأحداث وإعادة صيرورتها بأسلوب جميل يتماشى مع الذائقة العامة من خلال التقاط الأحداث اللافتة من التجربة الإنسانية الوجودية، وإيصال الحقائق إلى نقطة، ما مع المحافظة على تراتبية الوقائع، وكل ذلك يتم عبر علاقة تبادلية إذا جاز التعبير، بين الكاتب والمتلقي، ولذلك نجد أن فكرة السرد قد تطورت وتبلورت مفاهيمه ومدارسه بشكل تكاملي، منذ أرسطو طاليس (٣٢٢ ق.م)، مروراً بغوستاف فلوبير (١٨٨٠م)، وصولاً إلى هنري جيمس (١٩١٦م) ومن جاء بعده، وهكذا تكاملت أنماط القص والسرد الأدبي وترسخت وسائله التنفيذية.

إن قدرات السرد العابرة لحدود الأجناس الأدبية والفنية، لا تقف عند حدود الكتابة الأدبية المحضة، أو ما يصطلح عليه بالنصوص الكتابية، فهناك نصوص بصرية، إذا جاز التعبير، تتجسد بالفن التشكيلي بكل أنواعه، والسينوغرافيا والفن الفوتوغرافي، إضافة إلى الفن المسرحي والسينمائي أو المرئي عموماً، كما أن هناك نصوصاً سماعية تتجسد بالفن الموسيقي والغنائي بكل أبعاده وأنواعه، إضافة إلى المؤثرات الصوتية الأخرى، وجميع هذه الفنون متوائمة متواشجة فيما بينها، لذلك فإن من العوامل الأساسية في الارتقاء بمستوى السرد، هي حالة التواشج والتلاقح بين هذه الفنون جميعها من خلال الذائقة الفنية الراقية والوعي المعرفي العميق لهذه الفنون مجتمعة، وهذا الأمر لا مندوحة منه لكل المبدعين، فالموسيقي ينبغي أن يكون على صلة حميمة بالأدب وفنونه، والتشكيلي ينبغي أن يكون على صلة بجميع أنواع الفنون الأخرى البصرية والسماعية والكتابية.. وهكذا.

السرد كفن قائم يمكن تعريفه بأنه يقوم على تحويل مجموعة متسلسلة من الأحداث والوقائع إلى نص مدون يخدم فكرته

السرد فن وفعل إبداعي عابر للأجناس الأدبية بقدرته الاستثنائية على صهر الحقب والعصور في بوتقة أفعال مترابطة زمنياً

النصوص البصرية تسهم في جعل السرد منجزاً سواء بالتشكيل أو التصوير أو المسرح أو السينما

بين غواية السرد وشغف القارئ

إليف شافاق في روايتها (١٠ دقائق و٣٨ ثانية)



(إذا لم يوجد الشغف بين الكاتب وقصته، فالغالب لن يوجد شغف بين القارئ والقصة، فالعلاقة تبادلية)، من هذا القول للكاتبة (إليف شافاق) (Elif Schfak)، والذي يُدرج في خانة (١١) نصيحة في الكتابة، نبدأ فلسفة هذا المقال الذي يعاين أحدث روايات للكاتبة، والتي اختارت لها عنوان (١٠ دقائق و٣٨ ثانية في هذا العالم الغريب) تحت أفق (علاقة تبادلية) بين قارئ لنص متلهف للنقد، وكاتبة تحاول باستمرار بناء نسق روائي خاص بها، بدءاً من روايتها (قواعد العشق الأربعون)، وصولاً إلى هذا المنجز الروائي الذي فتح عوالم أخرى أثبتت فيه (شافاق) دور الكتابة في تغيير الواقع وقدرتها على التجول في مناطق محرمة إن صح التوصيف.

د. يوسف رحايمي

حاولت إظهار الوجه الآخر للمجتمع من خلال هندستها لمعمار الرواية وتوزيع الأحداث وتنوع الشخصيات

وظفت فتنة العنوان الذي يشي بماهيته ويلقي بظلاله على ما سيقال في المتن

صدرت رواية (١٠ دقائق و٣٨ ثانية في هذا العالم الغريب) في نسختها الإنجليزية سنة (٢٠١٩)، والتي رُشحت للقائمة القصيرة للمان بوكر البريطانية العام الماضي، وقد ترجمت إلى العربية في سنة (٢٠٢٠) عن دار الآداب ترجمة محمد درويش. تحكي فيها الكاتبة حياة بطلتها (ليلى تيكيلا) المرأة التي دفعتها الحياة إلى أن تكون غازية في مدينة إسطنبول، والتي قُتلت وأُلقي بجثتها في مصب قمامة لتبدأ من ذلك المكان سرد حياة كاملة بكل تفاصيلها. وكما عهدنا شافاق؛ تنتقل عدسة القص عندها إلى ما هو غير متوقع بالنسبة إلى القارئ، حيث نتفطن إلى أن عقل ليلى مايزال يشتغل بعد توقف قلبها، وهي غمزة أدبية بنتها شافاق على فرضية علمية تقول بأن المخّ يستمر في العمل لبضع دقائق بعد الوفاة، وتصل هذه المدة كأقصى تقدير إلى ما يقارب (١٢) دقيقة. في تلك الدقائق تبدأ بطلة الرواية (ليلى تيكيلا) باسترجاع لحظات حياتها من البدء، وصولاً إلى ما هي عليه، ومعها يبدأ قلم (شافاق) يمرر القضايا والتصورات، التي تتعلق بالواقع السياسي والاجتماعي والثقافي، وإظهار الوجه الآخر لتركيا، أو نصف القمر المظلم كما أسمته، حيث تنكشف لنا عذابات الناس واللاجئين هناك، وتبث أمامنا مشاهد حية لليل إسطنبول الظالم.

حيث يُقال في محافل النقد الأدبي، إن العنوان علوانٌ يعلو النص، ويكشف عن ماهيته، إذ يُلقي بظلاله عما سيقال في المتن، فهو لم يعد مجرد زخرف من اللغة يزين به الكاتب مداخل معماره الكتابي، وإنما بات فلسفةً تشد ذائقة القارئ، وتُحدِث فيه نوعاً من الرجة النفسية التي تدعوه بالقوة إلى القراءة، ولهذا اعتنت به مدارس السرد والسيميوطيقا، وأعطاه الباحثون قيمة كبرى بوصفه طريقة من طرائق التأثير بالقول، وعتبة أولية تُهدي القارئ مفاتيح التفكيك والتأويل. ولعل الكاتبة (شافاق) إحدى هؤلاء الكتاب الذين اعتنوا بالعناوين في رواياتهم أو كتبهم. ويكفي أن نشير إلى عنوان هذه الرواية، التي هي مدار حديثنا في هذا المقال.

تبدأ غواية السرد من لعبة العنوان، الذي يظل في اعتقادي عربون وفاء، تقدمه الكاتبة للقارئ قبل أن يقرأ الرواية، فعنوان من قبيل (١٠ دقائق و٣٨ ثانية في هذا العالم الغريب)



مستفز كعتبة أولية، أضف أنه يُقحمك منذ البداية في مسارح التأويل. وإن أنت اخترت الذهاب بعيداً مع الكاتبة، التي بنت عنوان روايتها وفق فرضية علمية، كما أشرنا في العنوان، فإنك ستجد نفسك أمام مفارقة عجيبة، فكيف لرواية تمتد على مساحة (١٠٠٠) كلمة، أن تُسرد في لحظات معدودة اختزلتها الكاتبة في ١٠ دقائق و٣٨ ثانية؟ ولعل هذه المفارقة العجيبة هي التي تجعل العنوان، وعلى خلاف بنائه العلمي، يشد ذائقة القارئ، لا سيما حين يكتشف تباعاً أنه يسيطر على هندسة الرواية، حيث ستجدها موزعة وفق الدقائق في عد تنازلي، تتسارع في الأحداث وتختزل فيه حياة امرأة بأكملها.

وبناءً على ذلك، فإن العنوان في هذه الرواية فتنة تهم بالقارئ، وتقفل عليه أبوابها، وهو لايزال يلامس ورقاتها الأولى، وهو كذلك يكشف عن الوجه الإبداعي للكاتبة، فهي التي تمتلك حساً عميقاً في نسج عوالم رواياتها، وقد ألفنا منها ذلك في (قواعد العشق الأربعون)، وهذا في نظري مهم جداً في مسائل النقد الأدبي، فكلما كانت العناية بالعنوان شديدة، كانت نسبة نجاحها كبيرة. ففي مقالة لها، نُشرت في صحيفة (تليغراف) البريطانية، كتبت إليف شافاق (١١) جملة من النصائح في طرائق الكتابة، ولعل من بين ما شدني في هذه النصائح قولها (الطريقة الوحيدة لتعلم الكتابة هي أن تكتب)، وأظن أن شافاق لديها موهبة عالية في اقتناص المسائل وبناء نسق روائـي، على فكرة طريفة.

أما إن عرجنا إلى معمار الرواية، فنقول إنه لا شك في أن أولى المسائل التي يُوليها القارئ عناية بعد العنوان، هي هندستها وكيفية توزيع المسائل فيها عبر فصول تحكي الوقائع والأحداث.

أما عن روايتنا هذه؛ فنحن أمام معمار طريف هندسته الكاتبة وفق أقسام ثلاثة تقريباً (العقل، الجسد، الروح) وهو توزيع في المسائل يخفي وراءه عقلاً ذا بعد فلسفي في قراءة المسائل.

داخل قسم العقل، يحدث أن يبدأ سرد الرواية من مكب قمامة، ويحدث أن يكون السارد جثة هامدة توقف قلبها عن الخفقان، ويحدث أن يتموقع العقل نائبَ فاعلٍ في فعل الحكي، فيقصي القلب للحظات بعد أن سيطر على أبجديات الإبداع الأدبي لفترات. هنا ستتجه عدسة القص إلى حياة البطلة (ليلى تيكيلا) عن بدايات ولعها الأولى طفلة ابنة لهارون من زوجة ثانية، التي ترفض تقريباً الاعتناء بها لتربيها امرأة ثانية، وفي ذلك الجو تهرب إلى إسطنبول لتجد نفسها هناك أمام معاناة أخرى، حيث يقع بيعها وتتعرف إلى أصدقاء جُدد هم (سنان) (نالان نوستالجيا)، (زينب ١٢٢)، (جميلة)، (هيميرا)، وهؤلاء هم من سيبحثون عن جثمان ليلى في مقبرة المنسيين ودفنها بشكل يليق بها. هذا القسم احتوى كل الدقائق التي كانت تتعلق بليلى، والطريف هنا أن عقلها الذي يشتغل في دقائقه الأخيرة نشطٌ يستحضر كل التفاصيل. أما القسم الثاني من الرواية؛ فهو بعنوان الجسد، الذي اعتنت به شافاق بما بذله أصدقاء ليلى في سبيل دفنها، وهنا طرحت الكاتبة فكرة الصداقة الحقيقية، في حين يبقى قسم الروح امتحاناً للقارئ الذي لا بد له أن يتم الورقات الأخيرة، حتى يعثر على مبتغى القص الذي لا نريد إعدامه في هذا السياق.

لقد عرّت (شافاق) في هذه الرواية الوجه الآخر لتركيا، حيث رسمت لنا اجتماع أصدقاء جمعتهم المأساة الواحدة، مأساة المجتمع القاسي. وقد كشفت لنا حياة الأقليات المضطهدة، وسلطت الضوء على الناس الفارين من أوطانهم، مثل صديقتها الإفريقية، طمعاً في حياة آمنة في إسطنبول، التي لم تكن إلا جهنم على الأرض بالنسبة إليها. في الرواية ستجد نصيباً من الأحداث السياسية بعيدة الزمن، تعود إلى فترة الستينيات، فضلاً عن قضايا تتعلق بالمرأة، يضيق بها المقام لسردها كلها، وتبقى في الأخير الكتابة وحدها التي تستطيع تسليط الضوء على هذه الأشياء.



إليف شافاق

تبني رواياتها على فرضية علمية تشير إلى أن المخ يستمر في العمل لبضع دقائق بعد الوفاة

في هذه الدقائق الـ(١٠) تبدأ بطلة الرواية استرجاع كل لحظات حياتها السابقة

رأي



د. وائل إبراهيم الدسوقي

حول ظاهرة
غياب النقد

تزخر الفعاليات في مختلف الأحداث الثقافية بحلقات نقاش حول الأدب والإبداع بألوانه، كما تدعو دور النشر يومياً إلى حفلات توقيع لأنواع شتى من الكتابات الأدبية وغيرها. وكنت دائم المتابعة بالحضور والمشاركة، حتى أغضبني أحد الكتاب شاركت في نقاش أحد مؤلفاته الأدبية منذ سنوات، حيث فقال غاضباً وسط الحضور (لماذا لبيت الدعوة للمناقشة وأنت غير راض عن كتابي؟). تكرر ذلك حينما حطم أحد الأستاذة كل التقاليد الجامعية، وسمح للحضور في إحدى المناقشات العلمية لطالب ماجستير، بأن يوجهوا ملاحظاتهم له، فقمت بإبداء رأيي في بعض النقاط التي قصّر فيها، فقام الطالب بعد ذلك بتوبيخي قائلاً (لكن لماذا حضرت وأنا لا أعجبك؟).

الحقيقة أن مهنة الناقد، تحولت تحولاً نوعياً خلال العقود الأخيرة، من مهنة مهمتها الأولى تقييم وتحليل المحتوى وإيضاح ما به من قصور، وإبراز جمالياته، إلى مهنة تجامل كلاً من المؤلف والناشر، وتشاركهما في تسويق الكتاب وصاحبه. وأصبح الناقد ذا حضور شكلي في معظم الفعاليات، وأصبحت منظومة المؤلف والناشر والناقد محكومة بشبكة علاقات ذات منافع متبادلة، على الرغم من أن النقد ظاهرة أدبية اجتماعية، توجه عملها في الأساس إلى قاعدة كبيرة من القراء والمهتمين بدراسة الأدب، وهي القاعدة الأكبر. فالقراء يهتمون دائماً بمتابعة الآراء النقدية، حتى يقرروا مدى أحقية العمل بالقراءة والاقتناء، كذلك معرفة الجوانب التي غابت عنهم أثناء القراءة، يستوي في ذلك الناشر نفسه، الذي يجب أن يفيد من الملاحظات لتنمية فنه واختياراته.

> **تحولت مهمة الناقد من تحليل وإبراز جماليات العمل الإبداعي إلى علاقات عامة ومجاملة للمؤلف والناشر**

أتذكر ملاحظة مهمة للدكتور محمد بن مريسي في مجلة (أبعاد) السعودية منذ عدة سنوات، وصف بها الناقد بأنه يعد من جمهور القراء، لكنه يسجل انطباعاته حول العمل الأدبي، حتى وإن تضمنت شيئاً من الحدة، خاصة عند الناقد البصير، الذي يمتلك دقة الملاحظة في إدراك طبيعة العلاقات القائمة بين بنيات العمل الإبداعي، وتنبه إلى بعض العناصر المفقودة في النص. وعندما يبرز الناقد الموضوعي بعض المآخذ على العمل الأدبي، فإنه لا ينطلق من موقف عدائي للعمل أو منتجه، وإنما من وعي فكري وذوق حر؛ والحرية هنا لا تعني أن يقول أي شيء، فالناقد يدرك تماماً أن مهمته البناء وليس الهدم، وهكذا فبإمكانه أن يخلق أدباً مثيراً، مثلما كان بإمكانه الغض من جماليات الأدب. فالأدب والنقد وجهان لعملة واحدة.

وقد تطورت مهنة الناقد تطوراً ملحوظاً خلال القرن العشرين، وظهر تيار نقدي جديد في بداياته عرف باسم (النقد الجديد)، على يد الأمريكي جيمس سبينجارن، والذي استخدم فيه وسائل جديدة تحدد بدقة ما يقصده الناقد، اختلفت تماماً عن وسائل مدارس النقد في القرن التاسع عشر، كالانطباعية والواقعية، وغيرهما. وكانت الأغلبية العظمى من النقاد الذين انتسبوا إلى ذلك التيار في بداياته من القارة الأمريكية، ثم انتقل إلى أوروبا ومنها إلى الوطن العربي بعد عودة معظم المبتعثين إلى بلادهم، وقد اتجه النقد على أيديهم إلى طريق مختلف يرتبط بتقاليد اللغة العربية وآدابها، فظهرت الاختلافات وتعمقت، وأصبح النقد في البلاد العربية لا يملك رؤية واحدة أو يتبع مدرسة محددة، فكان تياراً نقدياً جمع رؤى مختلفة ومتعددة. وبمرور الزمن ومع بداية تسعينيات القرن الفائت، لم يعد النقد العلمي للأعمال الأدبية مهنة يلتفت إليها الكاتب والناشر، بقدر ما اعتبراها لازمة لإتمام عملية التسويق، فأصبح النقد الفعلي محصوراً داخل المنظومة الأكاديمية بنظرياته الجامدة، التي لا تجد انعكاساً في الممارسة العملية على أرض الواقع، سواء على صفحات الصحف والمجلات، أو أثناء الفعاليات الثقافية المختلفة.

نحن لا ننادي بضرورة ممارسة القسوة في النقد، كما فعل عباس محمود العقاد في (قمبيز في الميزان)، أو مصطفى صادق الرافعي في (على السفود) وغيرهما. لكننا نرغب في إيجاد حالة من النقد المتوازن، تعطي الكاتب حقه والأدب والقارئ الحق نفسه، وفي الوقت ذاته يجب أن نوضح أن هناك بعض النقاد في وطننا العربي، يتمتعون بالفعل بقدر من المهنية، التي تمكنهم من تحقيق الهدف من النقد، لكنهم غير مطلوبين ولا يتم تسليط الضوء عليهم، لأنهم لا يحققون الهدف التجاري للناشر، أو أهداف المؤلف الذاتية.

يجمع بين الشعر والنقد

علي جعفر العلاق:
قصائدي لا تتشابه ولكل منها شخصيتها

شاعر، وناقد، وأكاديمي عربي كبير.. نشأ بمحافظة (واسط) في جنوبي العراق؛ فرضع فنون الشعر، وحلو الكلام، من أرضه التي يرقد الشعر فيها تحت كل حجر، وبين أفياء النخيل، وكحل العيون. حصل على الإجازة في اللغة العربية من (الجامعة المستنصرية) ببغداد عام (١٩٧٣)، ثم الدكتوراه من جامعة (إكستر) البريطانية عام (١٩٩٣).


محمد زين العابدين

عمل أستاذاً للأدب والنقد في (جامعة صنعاء). انتقل بعدها للعمل أستاذاً للأدب الحديث، والنقد بجامعة الإمارات، وهو يقيم بمدينة (العين)، وأسهم في تقديم العديد من الأسماء الشعرية، والقصصية، من خلال إشرافه على النشاط الأدبي في نادي الإبداع بجامعة الإمارات. عمل رئيساً لتحرير مجلة (الأقلام) أشهر المجلات الأدبية العراقية (١٩٨٤-١٩٩٠). أصدر ديوانه الأول (لا شيء

يحدث. لا أحد يجيء) في سنة تخرجه (١٩٧٣)، وأهداه إلى أبيه، معلمه الأول في الشعر. وبعدها توالت إصداراته الشعرية؛ ومنها: (وطن لطيور الماء)، (فاكهة الماضي)، (نداء البدايات)، (هكذا قلت للريح)، (حياة في القصيدة). كما أصدر عدداً من المؤلفات، والدراسات النقدية؛ منها: (الشعر، والتلّقي)، (في حداثة النص الشعري)، (الدلالة المرئية)، (من نص الأسطورة، إلى أسطورة النص). فاز بعدة جوائز مرموقة، من أبرزها: (جائزة الملك فيصل)، (جائزة الشيخ زايد للكتاب)، (جائزة الشارقة للإبداع)، (جائزةسلطان العويس)، (جائزة البابطين للإبداع الشعري). وقد كان لي معه هذا الحوار، خلال إحدى زياراته للقاهرة:

■ **نريد أولاً التعرف إلى المنابع التي شكلت وجدانك، والظروف التي جمعتك بعلاقة مع الشعر؟**

– كنت وأنا في البداية تماماً، أتلمّس في نفسي ميلاً غامضاً إلى سماع الكلام اللافت للانتباه. كنت أحفظ الشعر، وأحبّ سماعه، وكان ما يحفظه أبي من الشعر، أو النوادر، أو كلام الأجداد؛ هو خميرة التذوق الأول. كان ذلك الأب، هو أسطورتي الصغيرة الأولى، المشوبة بالكثير من البعد عن المألوف. كان من النادر تماماً، في تلك القرى الريفية البعيدة، وفي مجتمع إقطاعي شديد القسوة؛ أن تجد فلاحاً بسيطاً يعرف القراءة، والكتابة، وأشياء أخرى تقع على مقربة منها؛ وله منزلة كبيرة، حتى لدى شيوخ القبائل، ومالكي الإقطاعيات الكبيرة. كان أبي هو ذلك الفلاح. كان ينحدر من سلالة تحظى باحترام خاص في جنوبي العراق. وقد ضمن له ذلك كله، مكانة خاصة. تعلمت على يديه القراءة، والكتابة، واحتراف الكلام الجميل أحياناً. وكانت أمي هي الشريك المهم لوالدي، في دفعي إلى هذا الاتجاه المثير للفضول. كانت تحفظ الشعر العامي، وتنشده بصوتٍ مؤثر في المناسبات الشجية. وكنت أحرص على سماعها بشغف، يدفعني إلى البكاء أحياناً. ومن أعظم مآثرها؛ أنها كانت سبباً في إقناع والدي للهجرة من قريتنا في محافظة واسط إلى بغداد. وعلاوة على ذلك، لم يكن مزاج ذلك الطفل، الذي كنته؛ يتشكل في معزل عما كنت أسمعه في تفاصيل الحياة اليومية، من أغاني الأمهات، وأهازيج الفلاحين، وأغانيهم الريفية، وما يصاحب تعبيرهم الجماعيّ عن الفرح من أصوات، وشعر، وحركات مفعمة بالفرح الرجوليّ، ومشاعر الحب الخالية من الابتذال.

■ **في قصيدتك (نبيذ الكلام) قدمت المرأة واحتفيت بها؟**

– المرأة في شعري تتمدد على سرير من الترف اللغويّ، والاحتفاء الذي يكاد يرتقي إلى التقديس أحياناً، أعني تقديس الأنثى، الجديرة بالمحبة المهلكة، والبطولة البيضاء، والغواية الرفيعة. وهذه الأنثى تبدأ، ربما من حضور الأم، مروراً بكل صور المرأة، الملهمة، والشريكة في الوعي، والمحبة، والعذاب. كانت أمي، كأي أمٍّ مجبولة على العطاء، والتضحيات التي كانت تتجاوز وعيها البسيط آنذاك، لكنها تنسجم مع تلقائيتها في الحب، والصفح الأموميّ، والتضحية.

■ **في قصيدتك (طائر يتعثر بالضوء) تقول: (ذي لغتي.. شريكتي في ابتكار الوهم، أرهقها بما أحمّلها من وحشتي)، ما الذي تمثله لك اللغة كشاعر؟**

– كانت مجموعتي الأولى (لا شيءَ يحدث.. لا أحدَ يجيء) قد بدت للكثيرين وكأنها تمارين لغوية، لا تضع المعنى في الصدارة من عناياتها دائماً، بل تجنح أحياناً إلى الصورة، والتعبير الملتبس، والجملة المفتونة بذاتها، بعيداً عن تكريس المعنى، أو موضوع القصيدة. باختصار:

> **اللغة الشعرية ليست خادمة للمعنى حصراً ولا وسيلة مجردة لإيصاله**

> **قصائدي تفتح على استثمار الفضاءات البصرية وتموج الدوافع الجمالية والدلالية**



تشارلز ديكنز - بلند الحيدري - الجواهري - جين أوستن - سركون بولص - صلاح نيازي

كان اهتمامي باللغة يتجاوز ربما الكثير من أبناء جيلي، وكانت قصيدتي، وماتزال، لا تضع اللغة في خدمة موضوع ما؛ فاللغة الشعرية ليست خادمة للمعنى حصراً، وليست وسيلة مجردة لإيصاله؛ بل هي المعنى الملموس، أو المرئي.

■ **كيف استفدت من تكاملية الفنون في شعرك؟**

– في الكثير من قصائدي، تنفتح النصوص على استثمار الفضاءات البصرية، وما يضفيه تموّج النصّ على الورقة، بدوافع جمالية، ودلالية، من بعثرةٍ لجسد الكلمة، أو تفاوتٍ لونيّ، وتوظيفٍ لتآكل النصّ، أو تناميه، وجدل الكتلة، والفراغ، أو النثر، وقصيدة التفعيلة.

■ **تتذكر مهرجان المربد الشعري القديم بالعراق، عندما كنت عضواً في هيئته العليا؟**

– كان (المربد الشعري) بداية مبشرة بالجمال، والانفتاح. شهدنا فيها عودة أصوات شعرية عالية، كانت تضيء وحيدة في المنفى، كالجواهري، وبلند الحيدري، وسعدي يوسف، وصلاح نيازي، وسركون بولص، وآخرين. واستمعنا إلى معظم الأصوات العربية في الشعر، والنقد، والرواية. كان المربد، خصوصاً في بداياته، حدثاً شعرياً فريداً، سرعان ما تم استنساخه في عدد من المهرجانات العربية اللاحقة. لكن ذلك لم يدم طويلاً؛ فقد أثقله بعد ذلك ما مر به البلد من ظروف استثنائية شديدة الوطأة؛ كالتعبئة السياسية في سنوات الحروب، والحصار الوحشي للعراق، الأمر الذي أدى، ربما، إلى طغيان المنبرية، وشعراء المناسبات.

■ **وماذا عن فترة الحصول على الدكتوراه من إنجلترا؟**

– ما أحمله من ذكريات عن مدينة (إكستر) البريطانية؛ مايزال ندياً، وكأنّ انتقالي إليها، انتقالة في زمان ومكان أسطوريين؛ فماتزال تتردد في أرجائها أنفاس (تشارلز ديكنز، و(جين أوستن)، و(أجاثا كريستي). مدينة تشكلتْ فيها علاقتي الأولى بالثقافة البريطانية، ومنحتني على المستوى الإنساني، الكثير من الرفاه الروحيّ، والتفاعل مع طباع الآخر، ولي معها من الذكريات ما يجعلني دائم الالتفات إليها. وربما كانت قصيدتاي: (إكستر)، و(عاشقان)، أكثر قصائدي ارتباطاً وجدانياً بها.

■ **هل تكتب بسهولة أم تأخذ وقتك في الكتابة؟ وماذا تمثل لك لحظة الكتابة الشعرية؟**

– تمثل لي مزيجاً مدهشاً من المشقة، والبهجة، كما أنها تجربة لا تكون نتائجها مضمونة دائماً. وتكاد تكون بداية القصيدة أصعب مفاصلها، وربما لا يرتقي إليها في الصعوبة إلا خاتمتها، التي قد تفضي إلى الرضا الجماليّ، والنفسيّ، والوجدانيّ، وقد تفشل في ذلك. ويمكنني القول: إن انتهاء القصيدة، كان ومايزال فرحي الخاص، الذي قد يفوق أفراح القلب جميعاً. وقصائدي لا تتشابه في ظروف كتابتها دائماً؛ فقد يكون لكل قصيدة شخصيتها الخاصة، وزمنها الخاص الذي تستغرقه. بعضها يأخذ وقتاً طويلاً، بينما قد تكتمل قصيدة أخرى في يوم واحد، أو بضعة أيام. وربما بقيت بداية إحدى القصائد تنتظر شهوراً، قبل أن تستيقظ الرغبة في إكمالها، وإكسابها شكلها النهائي.

■ **لك كتاب صدر سنة (٢٠٠١)، بعنوان (أفق التحولات في الشعر العربي)، كيف ترصد التحولات التي حدثت للشعر العربي بعد فترة تأليف هذا الكتاب؟ وكيف ترى التحاور بين الأشكال الشعرية المختلفة حالياً؟**

– يضم هذا الكتاب إحدى دراساتي النقدية المبكرة. ومنذ تلك الفترة، وحتى اللحظة الراهنة؛ مايزال المشهد الشعريّ، يمور بالكثير من عناصر التفاعل، أو الانفعال. بل ربما وصلت العلاقة بين مكوناته حد الصدام أحياناً. ولذلك فإنني أرى في ما يحدث من تماس خشن بين الأشكال الشعرية؛ ضجيجاً يقع خارج القصيدة، ولا يخدم في أحيان كثيرة، ما تحتاج إليه بيئة الكتابة الشعرية، من نقاء، وأريحية، واحتفاء كريم بالجمال.

الشعرية العراقية قدمت للشعر العربي دائماً اقتراحاتها الجمالية والفكرية

معادلة صعبة أن تجمع بين الشعر والنقد وهما ملكتان متناقضتان




ومع جعفر أحمد حمدي


علي جعفر العلاق مع عدنان الصائغ


ومع خالد علي مصطفى

■ هل عانيت حساسيةً من جمعك بين الإبداع والنقد؟

– إنها معادلة صعبة حقاً أن تجمع بين ملكتين متناقضتين. الإبداع خلق من الشتات، والوجود المتشظي. أما النقد؛ فهو ذهاب في الاتجاه المضاد، لأنه يفكّك، ويجزّئ الأبنية، ويعيد تركيبها، بحثاً عن منطقها الداخليّ الخفيّ، الذي يقف وراء هذا النظام اللافت، والباعث على البهجة. وهاتان الملكتان مقلقتان للمبدع الذي اختار، أو اضطر إلى الجمع بينهما. وثمة خطورة ممكنة، حين تميل الكفة لمصلحة واحدة دون الأخرى، إلى درجة يتخلخل فيها التوازن الجماليّ، والمعرفيّ بينهما؛ لينتهي الأمر إلى نتيجة من اثنتين: نقد يتحول إلى غزل مجانيّ بالنصوص، أو شعر تجفّ فيه عروق الجمال.

■ وكيف يستطيع المبدع الناقد تحقيق هذه المعادلة الصعبة؟

– طالما سئلت، وربما تساءلت، عن هذه المشكلة المزدوجة، فنياً، ومعرفياً.. وطالما أرقتني قضية الخروج منها معافىً، شاعراً، وناقداً على حد سواء. وكثيراً ما كررت القول إنني كنت أتعظ، منذ خطواتي الأولى؛ بالمصير الذي آل إليه بعض نقادنا العرب، وهم نوعان: الذين قذفت بهم هذه التجربة الصعبة خارج الشعر تماماً، ولم يعد ماضيهم الشعريّ يبعث فيهم إلا الحنين إلى ذلك الوهم القديم. أو الذين أصروا على مواصلة الكتابة الشعرية، دون سندٍ من خيالٍ، أو إحساسٍ مرهفٍ باللغة.

■ بحكم إقامتك الطويلة في دولة الإمارات العربية المتحدة، واحتكاكك بالحياة الثقافية والأدبية فيها؛ ما تقييمك لها؟

– المشهد الثقافيّ والأدبيّ في الإمارات، على درجة عالية من الحيوية، والتنوع، وهو مشهد لا يصنعه النصّ الأدبيّ وحده؛ بل تسهم في صنعه حركة ثقافية نشيطة. هناك معرضان دوليان سنويان للكتاب، في أبوظبي، والشارقة، وبيوت للشعر، ومواسم ثقافية. إضافة إلى الجوائز الكبرى، وما تخلقه من أنشطة ثقافية مصاحبة لدوراتها، كجائزة الشيخ زايد للكتاب، وجائزة العويس الثقافية، بفروعها المختلفة، وما تقدمه دائرة الثقافة في الشارقة من إصدارات، وما تنظمه من مهرجانات للشعر، وملتقيات للمسرح، والتراث، والفنون التشكيلية، إضافة إلى أنشطة (هيئة أبوظبي للثقافة والتراث)، ومشروع (كلمة) للترجمة.

> **المشهد الثقافي في الإمارات على درجة عالية من الحيوية والتنوع**



عزّت عمر

«مثلث الغواية»

رواية «بوليفونية» لإياد جميل محفوظ

إياد جميل محفوظ، لمن لا يعرفه، هو لاعب فريق نادي الاتحاد الحلبي وفريق منتخب سوريا لكرة السلّة أيام عزّ كرة السلّة السورية، وهو قادم من الهندسة المدنية وعالم الأعمال إلى الأدب والإبداع السردي، إذ قدّم عدة مجموعات قصصية، وعدداً من الكتب البحثية في مجال الإناسة الثقافية لمدينة حلب ومجتمعها، وفيما يبدو من سيرته أنه عقد حلفاً مع النجاح في رياضته وعمله الهندسي وفي إبداعه القصصي وفي عمله الروائيّ الأوّل الصادر حديثاً بعنوان (مثلث الغواية) عن دار الحوار (٢٠١٩م).

تمتاز كتابة إياد جميل محفوظ ببراعة البناء السردي القائم على مجموعة كبيرة من المقاطع السردية، تراوح أطوالها ما بين صفحتين إلى خمس صفحات، ويبلغ عددها نحو (٤٠) مقطعاً سيتضحّ للقارئ بُعيد قراءتها أنها تجمع خصيصتين أساسيتين: مهارات القصّة القصيرة، وتقنية تنقيط الحدث وسط مجموعة من المشهديات البصرية يتحرى من خلالها بلاغة لغوية فائضة بالمجاز والإيحاء، يعززهما التشبيه والاستعارة، فضلاً عن الوصف المتقصي الذي سيغدو أشبه بكاميرا متنقّلة في الذات الساردة قبل المكان، وهذه مزية تعبّر عن ثقافة بصرية وعن حساسية خاصة تجاه التفاصيل باعتبارها جزءاً مهمّاً من روائية الرواية، ومن ذلك على سبيل المثال هذا الوصف الأنيق الذي قدّمته الساردة لميس لصديقها نبيل: (فقد بدا شاباً طيّباً يتمتّع بقدر وافر من المشاعر الطريّة التي تغري أحياناً بالتّحرّش بها، كما يتميّز بنوع من الحياء والخجل الفريدين، حتى إنّ وجنتيه كانتا تضجّان بطيف من الألوان القانية المتدرجة إزاء أدنى مداعبة بريئة، سواءٌ صدرت عن غالب، أو بدرت مني). ونعني في هذا الصدد أن الرواية في النهاية ليست حكايتها وأحداثها فقط، وإنما ما يجترحه الروائيّ من تقنيات ومهارات سردية تبتعد عن المألوف، فضلاً عن إدارة الأحداث بمهارة وحرفية تتمكّن من القارئ وتزجّه في خضمها. ولعل هذا ما لمسناه في الاستهلال المباغت الذي جاء على لسان الساردة لميس: (صحيحٌ أن حبيبي استطاع في غفلة من دهائي وتدبيري، توجيه دفّة قاربي الصغير ومصايره نحو مقدّرات ضفّة مجهولة، قد تبدو لأصحاب القلوب الوادعة أنّها آمنة ومستقرّة. وصحيحٌ أنّه عمد بمفرده إلى كتابة آخر سطور حكايتنا، فإنّ ذلك لم يحلْ دون أن أبادر إلى وداعه على نحو يليق بعلاقتنا، التي أنهت مؤخراً العام السادس من عمرها).

ولعلّ العبارة المفتاحية في هذا المجتزأ تتكاثف حول العلاقة مع الحبيب وانقطاعها، وهذا يقتضي بالضرورة استرجاع حكاية الأمس كما وضّح المؤلّف في تقديمه للرواية بأن الأصدقاء الثلاثة: لميس، نبيل، وغالب، عاشوا تجربة حبّ، ثمّ اتفقوا على كتابتها كلّ

> يتنمي السرد في رواية (مثلث الغواية) إلى النمط (البوليفوني) القائم على التراكم الإخباري وتعدد الأصوات والخلاص من هيمنة المؤلف

من وجهة نظره وزاوية رؤيته لهذه العلاقة، التي أسفرت أخيراً عن كتابة رواية اعترافات مشتركة اسمها (مثلث الرغبة) بأضلاعه أو زواياه الثلاث وبتعبيره: (وقد ارتأينا أن نتبادل الأدوار في رواية تفاصيل حكايتنا وأحداثها).

وبذلك فإن فكرة كتابة رواية مشتركة تتعدد فيها الأصوات كانت حاضرة في بال الروائي أثناء الشروع في تأليفها.

رواية تعدد الأصوات تنهض على التراكم الإخباري الذي يقدمه الأصدقاء الثلاثة، مع حضور طفيف لسارد الحكاية الأساسي وضمير المؤلّف، وسيعمل هؤلاء على كتابة الرواية منطلقين من حدث تنامى منذ أيام الطفولة البريئة لينعطف إلى حبّ أيام الشباب. وتعدد الأصوات تقنية ذات خصوصية تتطلب مهارات إضافية للخلاص من هيمنة المؤلف على السرد ومن اشتراطاته المسبقة، بما يقترب من الفرجة المسرحية، حيث يتبادل عدد من الشخصيات تقديم حكاياتهم كل من خلال وجهة نظره أو قراءته للواقع والحدث وزمانه ومكانه.

هذا النمط من السرد (البوليفوني) شائع في الرواية العالمية والعربية، وكان المنظّر الروسي ميخائيل باختين أوّل من أوجد مصطلحه لدى تناوله أعمال الروائي الروسي فيدور دوستويفسكي في كتابه (شعرية دوستويفسكي)، لا سيّما في (الأخوة كرامازوف)، و(الأبله)، وسرعان ما انتبه الروائيون إلى هذا النمط الجديد من السرد، وفي مقدّمتهم فيرجينيا وولف في (السيّدة دوناواي) وباولو كويلو في (ساحرة بورتو بيللو)، ومن الأدب العربي لا بدّ من الإشارة إلى أعمال نجيب محفوظ في (أفراح القبّة) و(ميرامار)، وإلى يوسف القعيد (الحرب في برّ مصر)، و(الزيني بركات) لجمال الغيطاني وغيرهم.

انطلق الأصدقاء في سردياتهم من نهاية أحداث الرواية، فتشابهوا في ذلك مع الراوي العليم العارف بمجريات الأحداث ومواقف الشخصيات من بعضها، ولا سيّما لميس باعتبارها الشخصية المحورية التي جمعت شخصيات الرواية ورأيها فيهم، وتكشف في الوقت نفسه عن جانب من حياة جيل الشباب الجديد في مدينة حلب وانفتاح العلاقات الاجتماعية والثقافية في سبعينيات ومطالع ثمانينيات القرن العشرين، بما يعني زمان شباب الكاتب نفسه، باعتباره مرجعية وشاهداً ومشاركاً في صياغة العمل، وقد تجلّى حضوره جليّاً في لغة وبلاغة الشخصيات الثلاث، وفي المستوى البلاغي المتقارب في سرد الأحداث واتباع سياسة تنقيط الإخبار عن مجريات الحدث المسرود وتطوّره تبعاً لما اعتمده من نهج الزخم اللغوي والبلاغي، لمطّ شريط السرد إلى غايته، فقد يقرأ المتلقّي مقطعاً كاملاً حصيلته من الأحداث نقطة أو نقطتان في نهر اللغة والصور البلاغية المتلاحقة، وهذا نموذج من سردية غالب تعكس تقنية التنقيط

المعتمدة: (دأب مزاجي على الطّواف حول طيف لميس في إجازاتي المتكررة، على أنّ هذا الشغف كان مترعاً بالحَيْرة والتّرنح والارتيابات، مما جعله ينتهي في أغلب الأحيان إلى الانسلاخ من توقه إليها، وانشغاله بها، على نحو نزق لا إراديّ، ليحلّق بعيداً في فضاءٍ لا هدأة فيها ولا مسرّات، ويتوارى خلف غيمة أرهقها القلق والذهول، ثمّ لا يلبث أن يحطّ ثانية في السنة التالية على أطراف إشراقتها المتجددة، ليصطدم بسلوكها العبثي المقيم، فيرفرف من جديد في سماءٍ مظلمة، ويختفي وراء نيزك هارب، كما لو أنّ مزاجي بات طيراً من طيورِ السنونو، التي أدمنتْ الغياب عن موطنها والعودة إليه في كل حَولٍ، على نحو متواتر لا لبس فيه، ولا فصال).

تمتاز الرواية إلى جانب ذلك بتناولها مدينة حلب العاصمة الصناعية والكوزموبوليتية كأحد المراكز التجارية المهمّة على طريق الحرير، وقد ساعدتها هذه المكانة على تجاوز المشكلات الناجمة عن انفتاحها على العالم وإمكانية العيش لعدد من الجنسيات والثقافات في مشترك إنسانيّ واحد، فلا يلتمس الباحث في حلب العنصرية البغيضة التي تسمم علاقات التثاقف والتطوّر المستمر.

> **تميز الكاتب ببراعة البناء السردي القائم على مقاطع طويلة وغنية بالمشهديات البصرية**

> **استخدم الكاتب تقنيات ومهارات سردية غير معتادة وأدار أحداث الرواية بمهارة وحرفية تمكنت من زج القارئ في أحداثها**

> **تحدثت الرواية عن (حلب) بوصفها مدينة (كوزموبوليتية) بانفتاحها على العالم وتعايش مختلف الجنسيات في مشترك إنساني واحد**

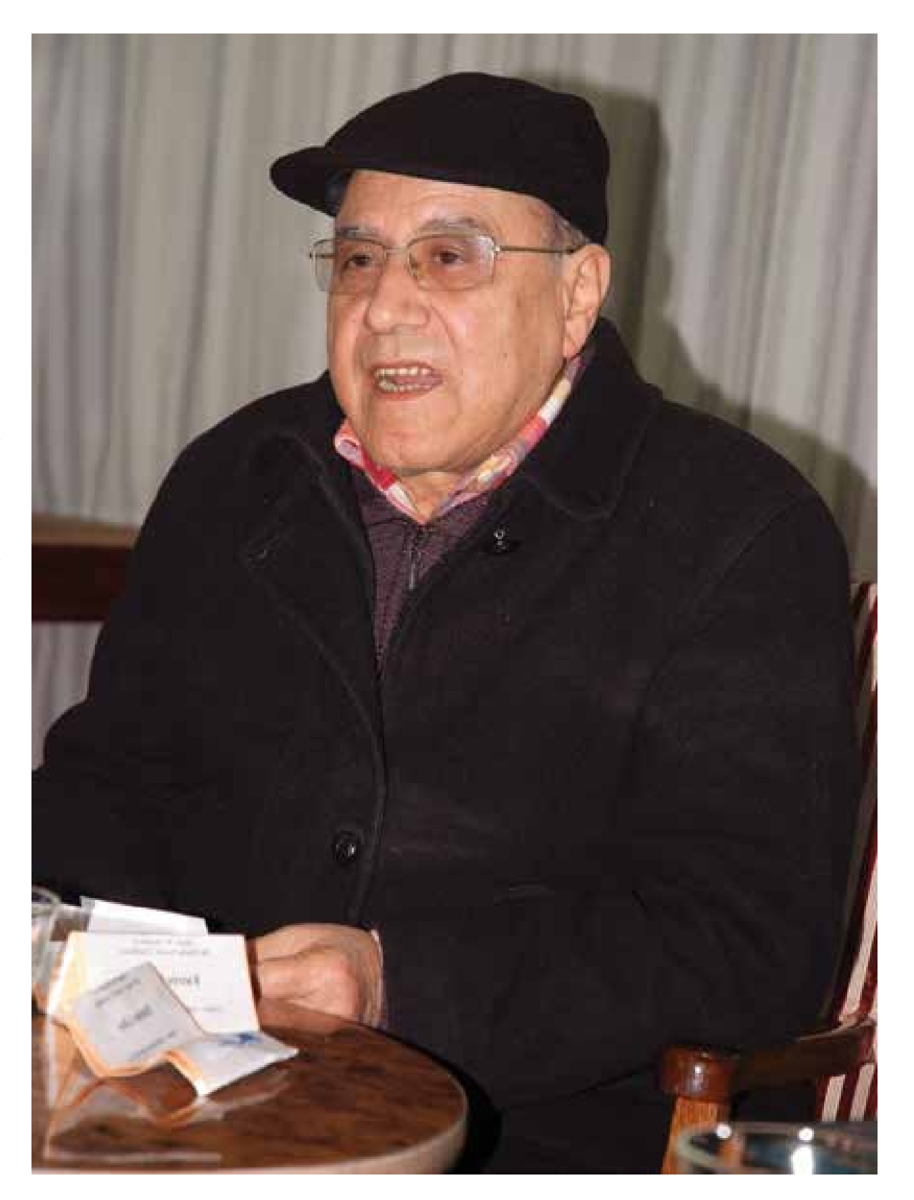
القصة بالنسبة إليه لسان الحياة الحديثة

أحمد بوزفور.. يستحيل تجاوز تجربته عند الحديث عن القصة المغربية

أحمد بوزفور، واحد من أبرز القصاصين الذين نذروا حياتهم الإبداعية للقصة القصيرة، وسلك فيها مسالك شتى، تميزت بالفرادة والمخالفة، سواء على مستوى الموضوعات أو البنى النصية، هذه الأخيرة لم تكن صدى للبنية التقليدية، بقدر ما تمكنت من خلق بنيتها القصصية من الداخل.



صالح لبريني



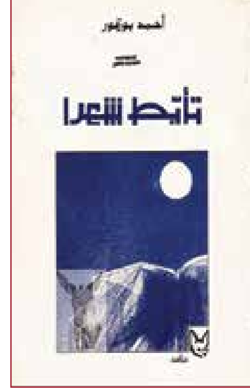
وفي هذا تعبير عن مسارات التحول والتبدل، التي شقتها القصة المغربية، من خلال الميل في اتجاه تكسير المنوالية المألوفة والسائدة، بخلق قصة تنصت للواقع، وتبتعد عن محاكاته، في الوقت الذي تصوغ متخيلها النصي ، ومن ثم خطابها القصصي الموسوم بالجدة، والجدير بمحبة القراءة. فالقراءة من دون المحبة لن تنتج معرفة حقيقية قمينة بالاستمرارية.

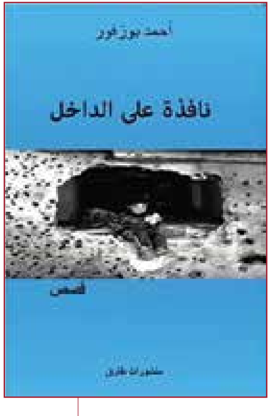
فالقصة عند بوزفور، لا تقول العالم؛ وإنما تبنيه وفق رؤية إبداعية وتصور عميق للكتابة. فجاءت تجربته القصصية مستفزة لكهنة الإبداع الذين يؤمنون بالقوالب الجاهزة؛ ويرفضون سيرورة التحول والتغير على مستوى الكتابة الإبداعية، لأن عقيدة الكاتب الإبداعية، كانت الأقوى والقادرة على كشف واكتشاف مناطق السرد المجهولة، باختراق الكائن السردي بلغةٍ قصصية تثير الاستغراب والدهشة، وتحدث صدمة بالنسبة إلى الذائقة المتعودة على ثبوتية الشكل، لهذا انمازت القصة القصيرة عند بوزفور، بالتغنج والدلال، والعصيان على الترويض القرائي، إن صح التعبير، تمارس غوايتها على القارئ بشكل سردي مكسر لأفق الانتظار، ومحققاً المسافة الجمالية التي تستثير المتلقي لمواصلة الحفر والتأمل، وولوج عوالم قصصية متخيلة ذات نفَسٍ تجديدي وروح جديدة، تسري في شرايين النص القصصي، لكونها تجاوزت التنميط على مستوى السرد، بخرق القواعد القصصية المتكلسة. لذا؛ فهي تحفز وتحرض على مطاردتها ومناوشتها، من خلال القراءة الفاحصة والحافرة في طبقات الحكاية. على اعتبار أن القصة، عند بوزفور، ذات بنية سردية متساوقة مع الإبدالات، التي مست البنى الفوقية والبنى التحتية للمجتمع المغربي.

والإبداع، كيفما كان لونه، لا بد أن يتأثر بهذه الإبدالات الاجتماعية والسياسية

والاقتصادية والثقافية، التي تفضي حتماً إلى نهج طرائق في التعبير، تلعب دوراً مهماً في كتابة قصصية لا تعبر إلا عن كينونتها السردية؛ متخذة مسافة من الواقع والوعي بتحولاته. ويشكل أحمد بوزفور رائد الكتابة التجريبية، ومن أبرز الأصوات القصصية الممثلة لهذا التيار التجريبي في المغرب، نظراً لما تميز به المنجز القصصي بهذا الملمح المتجلي في ابتكار أساليب سردية مفارقة ذات منحى تجريبي مغاير. والتجريب لا يدل على الإبهام والالتباس، ولكنه يثير الغموض اللذيذ والممتع، الذي يضفي على المتن بعداً جمالياً يمنح للقصة هويتها الإبداعية، المعتمدة على الرمز والإيحاء، ومن ثم فالقصة التجريبية تعتني بالدال القصصي الذي (لم يعد مجرد وعاء مهمته إبلاغ مدلول معين، ولا مجرد ناسخ يوهم بنقل كل الواقع وكل الحقيقة، ولا مجرد حامل لرسالة اجتماعية انتقادية، بل صار الدال هو الغاية نفسها، صار المهيمن بعد أن خلع المدلول عن عرشه وأوجد لذاته مفهوماً جديداً) كما يقول الناقد حسن المؤذن. وفي هذا تأكيد أن السرد الاستعاري مقوم من مقومات الكتابة القصصية لدى بوزفور، يعتبر التخييل أساس وجودها. وللإشارة؛ فبوزفور لم تغره الرواية، بل ظل مخلصاً للقصة، لهذا فهو شبيه (إدغار ألان بو) الأمريكي، الذي التزم بعقيدة القصة القصيرة لإيمانه الراسخ بكونها لسان الحياة الحديثة، والمعبرة عن تغيرات العصر وإشكالاته.

إن المتن القصصي الذي خلفه القاص أحمد بوزفور، بدأ من (النظر في الوجه العزيز)، مروراً بـ(الغابر الظاهر)، وقوفاً عند (صياد النعام)، وآخر يتمثل في (ققنس). وفي النقد نشير إلى أعماله النقدية المتميزة، منها: (الزرافة المشتعلة: قراءات في القصة المغربية الحديثة) دون نسيان أطروحته (تأبط شعراً) التي تناول فيها الشعر القديم برؤية تتسم بالجدة في المقاربة والعمق في القضايا المطروحة. من هذه المعطيات؛ فأحمد بوزفور متعدد، وفي هذا التعدد نجد الاختلاف المثمر والبناء. وما يميز تجربته القصصية كونها تعبّر عن مراحل تطور النص القصصي بالمغرب، ذلك أنها تجسد التجلي التاريخي والنفسي والإيديولوجي، خصوصاً المجموعة الأولى التي كانت تقول الواقع أو المدلول، حيث نجد مظاهر الظلم متجلية عبر ثيمات العنف والانحراف والقمع والاستبداد، فجاءت ملامح الخطاب تزخر بالسمات الدرامية العاكسة لمأساوية الشخوص ومفارقات المجتمع المغربي، والكاشفة عن كون العنف مظهراً من مظاهر وضع اجتماعي مأزوم. لكن القصة عنده، ستنسلخ من هذا الملمح الواقعي، مع الثمانينيات في المجموعة الثانية، حيث غدا الانكباب عن قضايا بعيدة عن الانشغالات السياسية والإيديولوجية، إلى قضايا أشد ارتباطاً بكل ما له علاقة بالكتابة والإبداع، مع ملاحظة استمرارية آثار بعض التجليات السابقة للمرحلة الواقعية، ويمكن وصفها بالكتابة المتأثرة بصدى الخارج النصي وحرارة المرحلة التاريخية والسياسية، التي دمغت علاقة السلطة بالمثقف، وهي علاقة التوتر والصراع. لكن المجموعة الثالثة (صياد النعام) ستحمل تغيرات على مستوى الموضوعات، إذ نلمح كل مظاهر الاحتفاء بتجربة الكتابة الإبداعية ورؤيته الفكرية العميقة، تجاه الحياة والمجتمع، وهي رؤية معبرة عن عوالم الإحباط والشعور بالخيبات. وبالتالي فشخصيات بوزفور، شخصيات تختار العزلة ملاذاً، والصمت عن الكلام موقفاً، وتنشد الوحدة باحثة عن معنى وجودها، وعن معنى الحكاية باستثمار جمل سردية نقية من كل ما يشوبها من عوالق، هذا





من مؤلفاته

> **القصة عند بوزفور لا تقول العالم وإنما تبنيه وفق رؤية إبداعية وتصور عميق للكتابة**

> **تجربته القصصية مستفزة ولا يؤمن بالقوالب الفنية الجاهزة**


أحمد بوزفور في مهرجان مشرع بلقصيري الوطني للقصة القصيرة

دون التضحية بالحكاية. فهذه الأخيرة كانت هاجسه وانشغاله في جل متونه القصصية. وهذه السمات في الكتابة القصصية لدى بوزفور، استجابة منطقية للإبدالات العميقة، التي أحدثت حلحلة في التصورات المهيمنة في كتابة القصة القصيرة، وتغيير المواقف من وظيفة الإبداع بصفة عامة.

واللافت للانتباه في تجربة بوزفور، أنه خلص إلى وضع نظرية مرتبطة بالقصة، أطلق عليها نظرية التلويث القصصي، معتبراً أن القصة القصيرة ضد الدلالات المدركة والمفهومة، عمودها الأساس الشك في القيم المناقضة والمناهضة، تصيب القارئ بالجراثيم الحقيقية، وضد أن تكون اللغة وسيلة للاستلاب، ولا تتغيى الوضوح والبساطة، ومقصديتها لا تنحصر في الفهم والإفهام. ولا تركن إلى اليقينية والإيمان القطعي، ولا تحمل رسالة ظاهرة، هذه هي ثوابت الكتابة القصصية لدى أحمد بوزفور، وعبرها يبين (أهمية هذه الأشكال وفاعليتها في ظهور كتابة تغازل الدال، وتشاكسه وتشغله وتستثمر كل قوته، كتابة ذات رهانات جديدة واقتصاديات نوعية، مغايرة وظيفتها) على حد قول الناقد حسن المؤذن. ومن ثم؛ فالقصة القصيرة عند بوزفور تخلصت من الخارج النصي بالعناية بالداخل النصي، والذوبان في مساربه السردية ومتخيله القصصي، ومنفتحة على كل الأشكال التعبيرية الأخرى، كالأسطورة والحكاية الخرافية، والشعر والسرد الشعبي، وهذا ما يتجسد في الكثير من قصصه.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن القاص أحمد بوزفور، من الأصوات القصصية التي يستحيل تجاوزها أثناء الحديث عن منعطفات القصة القصيرة بالمغرب، نظراً لبصمته الإبداعية في هذا الجنس السردي، وثانياً لعمق تجربته القصصية الموسومة بالثراء والغنى، سواء على مستوى الرؤى والتصورات التي تشكل لديه خلفيةً معرفيةً للكتابة. الأمر الذي يدعونا إلى مصاحبة هذه التجربة ومناوشتها نقداً وتساؤلات، والتي بإمكانها إضاءة عوالم القصة القصيرة واكتشافها. لهذا؛ فهي تحتاج إلى أكثر من وقفات قرائية للكشف عن إبداعيتها، وعن عمقها في معالجة الثيمات والمواقف داخل نسيج الخطاب القصصي، وما تزخر به بما يمكن وصفه بالكتابة على الكتابة، وتلك قضية في حاجة إلى المدارسة الهادئة والرصينة.


إدغار ألان بو

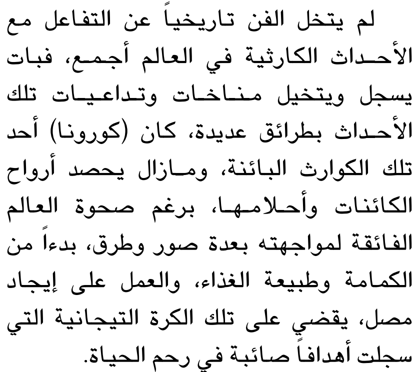
د. حسن المؤذن

> يلج بعمق إلى مناطق السرد المجهولة بلغة قصصية تثير الاستغراب والدهشة

> يحقق بعوالمه القصصية مسافة جمالية تثير التأمل وتحفز المتلقي

> يشكل من خلال كتاباته تياراً تجريبياً بعيداً عن الإبهام والالتباس

لـون



حين تطمس الكمامة ملامح الكائنات..

هل نكشف الوجوه مع نهاية الجائحة



محمد العامري

لم يتخل الفن تاريخياً عن التفاعل مع الأحداث الكارثية في العالم أجمع، فبات يسجل ويتخيل مناخات وتداعيات تلك الأحداث بطرائق عديدة، كان (كورونا) أحد تلك الكوارث البائنة، ومازال يحصد أرواح الكائنات وأحلامها، برغم صحوة العالم الفائقة لمواجهته بعدة صور وطرق، بدءاً من الكمامة وطبيعة الغذاء، والعمل على إيجاد مصل، يقضي على تلك الكرة التيجانية التي سجلت أهدافاً صائبة في رحم الحياة.

قناع (الكورونا)، يذكرنا بأبعاد إنسانية غائرة في القدم، فقد وجدت تلك الصور في ما يخص المقاتلين، حيث كان القناع المعدني وسيلة لحماية الوجه من الرماح والسيوف الباترة. لقد تغيرت صورة القناع، وما تتوالد منه من كمامات ولثام وتخفيات متنوعة في المسرح الصيني والياباني، وصولاً إلى اللصوص، الذين كانوا يعملون جاهدين على إخفاء ملامحهم بغية التمويه والتضليل، فهو يمتلك أصولاً ميثولوجية وأنثروبولوجية تمظهرت في الأثر الذي تركه الأقدمون، فقد ترك الإنسان الأول مجموعة من العلامات السيميائية، التي تدل عليه وعلى طبائعه في التعامل مع الأمكنة الموحشة، كالأوشام والأقنعة والرسومات التي ترقد على وجهه من زخارف وخطوط وعلامات لها دلالتها الإنسانية في تلك الحقبة، والتي تشير إلى تخفياته اتجاه الطرائد متقمصاً صوراً مواربة للخداع.

أما الآن؛ فقد أصبحت الكمامة صورة من صور التقمص الموارب لخدعة الفيروس ودرء أخطاره القاتلة. أعتقد أن الانتصار للحياة هو الصورة المثلى لظهور تلك الكمامة بأشكالها العديدة، بل أصبحت فيما بعد صورة أخرى للتبرج عند النساء بالتحديد، ولدى الرجال بصورة عامة، حيث تسابقت الشركات وبيوتات الأزياء إلى إيجاد مقترحات شكلية وجمالية للكمامة، التي صارت شكلاً يومياً

> تفاعل تاريخ الفن باستمرار مع المتغيرات والتحولات في العالم

وجزءاً محورياً وأساسياً لصورة الكائن الإنساني. كأننا نعود إلى عصر السحرة، الذين يغطون وجوههم بأغطية طقوسية وسحرية لقيادة الطقس السحري، وتضليل الجمهور بحركات خادعة كصورة من صور التقمص لطرد الشر.

ولم يتوقف الفنان المعاصر عن استنهاض مخيلته في اقتراح مجموعة من الأقنعة والكمامات لمواجهة الجائحة، كصورة أخرى لانتصار الفن على الكارثة، ومقاومتها بصورة مسالمة، بل وتسجيلها لتصبح أثراً تاريخياً دالاً على حقبة وبائية ما، فقد كان الرسام البلجيكي رينيه فرانسوا ماغريت عام (١٨٩٨) صاحب تنبؤات في ما يخص القناع، فمجموعة أعماله التي اختفى فيها الوجه تحديداً، تنم عن صيغة المنح والحاجز بين كائنين متحابّين، فالقناع لدى ماغريت يشمل الوجه كله، حيث مُسحت الملامح ولم يظهر سوى الغطاء الذي يغطي الوجوه، إذ إن المبتغى من أعمال (رينيه ماغريت) الفنية لم يكن لانتشار الوباء، لكنها تشير إلى رمزية غطاء الوجه وصورة محوه وغياب الملامح، ومنع المتحابين من رؤية بعضهم بعضاً، وهي صورة مهمة تنبئنا بما فعلته الكمامة في زمن الجائحة، حيث عادت تلك اللوحات التي رسمها ماغريت في أوائل القرن الفائت إلى الظهور والتفاعل الهائل معها في زمن كورونا، ما يشير إلى قوة التأويل والرمزية التي تحملها تلك الأعمال من دلالة تنطبق بل تتطابق مع واقعنا الوبائي الآن، بل اشتعلت مواقع التواصل الاجتماعي بتلك الأعمال كما لو أنها رسمت لكورونا وتنبش واقعاً جديداً نبه الناس لتجربة رينيه ماغريت بصورة مغايرة.

وإذا رجعنا إلى الأصول المخفية لـ(كمامة الكورونا) وتصاميمها العديدة، سنجدها تتحرك في مخيلة ماغريت بصورة غير مباشرة. وهي أفعال تنم عنها تلك الأعمال عبر الإيحاء للفيروس، وإسقاطاته على المجموعة التي أوحت لي بمعالجة هذا الموضوع، مع إسقاطاته على لوحاته كمعادل موضوعي لأقنعة كورونا (التي انتشرت بملايين الأشكال والألوان في العالم كله، وشكلت حالة عامة لملامح جديدة للكائن الإنساني، على عكس ما كانت تستخدم الأقنعة لأغراض بحد ذاتها، مثل الحرب والمصانع والطقوس السحرية، وهي حالة تشي بمسح الملامح بشكل إجباري، وليس للإنسان الخيار في ذلك، وتقود في كثير من الأحايين إلى اكتئاب هوسي).

هذا الأمر يؤكد، أن السوريالية جاءت كمدرسة (نفسانية) تعتمد على ما ذهب إليه سيغموند فرويد، وهي انعكاسات ميتافيزيقية للنفس البشرية.

لقد كان لكورونا الأثر الأكبر في تغيير منظومة السلوك الإنساني، من حيث طبيعة العلاقات التي تحولت من علاقات حميمة إلى علاقات مليئة بالحذر والخوف من الآخر، فصارت المصافحة باردة جداً، من خلال رؤوس الأطراف غير القابلة للاستعمال اليومي، كقبضة اليد أو الكوع أو الاكتفاء بالسلام عبر الصوت فقط، وهذا السلوك الجبري، صار سلوكاً سائراً بين الكائنات كصورة جديدة من السلوك اليومي، ما وضعنا أمام منظومة اجتماعية لها ملامحها الجديدة وسياقاتها الباردة، والحذرة والخائفة، ناهيك عن الخوف العامر بالذات، والذي قاد الكائنات إلى فوبيا جديدة (فوبيا الاحتكاك والملامسة) والتي قادت الخطوات إلى التوقف والتباعد الجسدي، فهي مخرجات مدمرة لإنسان تعوّد الصافحة والتعبير عن حرارة عواطفه اتجاه الآخر، حيث التبست المشاعر باختلاطها بالخوف القابع في النفس البشرية، بل أصبح سلوكاً مدمراً يمارس بشكل يومي، فهل ستحمل نهاية (٢٠٢٠) مفتتحاً جديداً لنهاية الوباء؟ وما هي الصورة المرجوة لرجوع العاطفة الحارة والخشنة اتجاه الأشياء؟ هل ستعود اليد لتحسس درابزين الدرج والتلذذ بفتح النافذة؟ أم أن الخوف سيبقى مادة أساسية في ضمير الكائن حتى بعد انتهاء الوباء؟ أسئلة سيجيب عنها علماء النفس.



جميع أفراد عائلته من الشعراء

فولاذ عبدالله الأنور:

الابتكار مطلوب في القصيدة العمودية والحديثة

العائلات الأدبية ظاهرة وجدت في التاريخ الأدبي القديم والمعاصر، وفيها يمارس معظم أفراد العائلة فنون الأدب، كالشعر والقصة والرواية، ومن المؤكد أن البيئة الثقافية تلعب دوراً في ذلك، و من الشعراء الذين ولدوا في عائلات أدبية الشاعر الجنوبي فولاذ عبدالله الأنور.



الأمير كمال فرج

ينحدر فولاذ من عائلة من الشعراء، فالأب شاعر والإخوة والأبناء جلهم شعراء، فأبوهم الشاعر عبدالله الأنور فواز أحد شعراء قصيدة التفعيلة، وأخوه السماح عبدالله، والراحل الدكتور مشهور فواز كان أحد شعراء السبعينيات، والأخ الرابع هو الشاعر أوفى عبدالله الأنور أحد شعراء الثمانينيات. ولد فولاذ عام (١٩٥٣م) في مدينة سوهاج بمصر، تخرج في كلية دار العلوم عام (١٩٨٤)، صدرت له مجموعات شعرية هي: (رايات السلام، وشارات المجد المنطفئة، وعودة الأحلام الغائبة، وسيدة الأطلال الشمالية، واعقدي حاجبيك، وروائح من عشب مارس، وعلى ناصية الشمس، وقصائد حب إلى ميسون، وانتظريني مطراً لا موسمياً، ورثاء الممالك البائدة، وانطلق أيها الجواد)، إضافة إلى (دراسات أدبية).

■ **أنت (درعمي)؛ أي خريج كلية دار العلوم التي أنجبت العديد من الشعراء، كيف كان دور الكلية في تكوين شخصيتكم الشاعرة؟**

– كان لدار العلوم دورها الأصيل في دعم تجربتي الشعرية، ليس من ناحية كونها معقلاً للدراسات العربية والعلوم الإسلامية فحسب، بل من ناحية العمل الميداني، وقت أن كنت طالباً بها، حيث الندوات والمهرجانات الشعرية التي لا تنقطع، وحيث كنت مقرراً لجماعة الشعر، التي كان يتولى ريادتها الأستاذ الدكتور

محمد أبو الأنوار، كنا نستضيف كبار شعراء مصر في ذلك الوقت مثل طاهر أبوفاشا، ومحمد التهامي، وأحمد مخيمر، وعبدالعليم عيسى، وفاروق شوشة، ومحمد إبراهيم أبوسنة، وأمل دنقل، وملك عبدالعزيز، ولا شك في أن هذا الاحتكاك الثقافي المبكر كان من أهم عوامل ازدهار التجربة الشعرية، ليس عندي فحسب، بل عند أبناء جيلي من الشعراء (الدرعميّين) أيضاً.

■ تكتب الشكلين العمودي والحديث، وبالنظر إلى الصراع بين الجديد والقديم، كيف حسمت موقفك من قضية الشكل؟

– لم تعد هناك مشكلة في شكل القصيدة خليلياً كان أو حداثياً، والصراع بين الأجناس الأدبية مفتعل، بالنسبة لي فإن التجربة هي التي تفرض عليّ أحد الشكلين، شريطة مراعاة التجديد والتجويد معاً، الابتكار والأصالة مطلوبان في كِلا الشكلين.

■ ربطتكم علاقة وثيقة بالشاعر الراحل فاروق شوشة، كيف كانت علاقتك، وكيف كان تأثيره الثقافي فيك؟

– لفاروق شوشة فضل في ذيوع قصائدي الأولى، وأنا طالب في الثانوية، فقد سبقني اسمي إلى القاهرة قبل أن أفد إليها طلباً للعلم في كلية دار العلوم جامعة القاهرة، من خلال برنامج (كلمات على الطريق) الذي كان يبثه الراحل من الإذاعة المصرية، مع ما كان ينشره لي في ذلك الوقت أيضاً الشاعر محسن الخياط في صحيفة (الجمهورية).

وفي عام (١٩٧٣م) أثناء الدراسة الجامعية، عرفت فاروق شوشة عن قرب شاعراً وإذاعياً، وإنساناً من الطراز الرفيع، يحتذى به كمثال ونموذج وقدوة، وظل يربطني به مجالي الشعر والعمل الإذاعي، حين عملت بالإذاعات المصرية مُعدّا للبرامج الأدبية والثقافية في الفترة من (١٩٧٥م) إلى (١٩٨٧م)، وظلت علاقتنا وطيدة حتى وفاته عام (٢٠١٦م)، وفاروق شوشة شاعر كبير، لم يأتِ الوقت بعد لاكتشاف دوره الرائد في حركة الشعر المعاصر على المستويين القومي والدولي.







من مؤلفاته

■ عائلة الأنور تُعرف بأنها عائلة الشعراء، إضافة إلى هناك شقيقك الشاعر سماح عبدالله الأنور، وشقيقك الراحل الشاعر مشهور عبدالله الأنور، وهناك أيضاً أوفى عبدالله الأنور، ماهي الجذور التي أدت إلى ذلك؟

– أنتمي إلى عائلة رموزها من الفقهاء والعلماء، فجدي لأبي شيخ قرية العسيرات أولاد حمزة ناحية سوهاج بصعيد مصر، عالم وفقيه كان مقصد طلاب العلم وطالبي الفتيا، وكانت العسيرات تحفل بمجالس العلم والفكر

بيئتي ودراستي في كلية العلوم لهما الأثر الأكبر في ثقافتي وتجربتي الشعرية

فاروق شوشة رائد من رواد الشعر العربي المعاصر ونموذج يحتذى به شعرياً وإنسانياً



كلية دار العلوم


أحمد مخيمر


محمد أبو سنة

أمل دنقل


فاروق شوشة

والأدب التي يحضرها من القاهرة علماء الأزهر الشريف أصدقاء جدي وأبي، وفي طليعتهم الشيخ محمد حسنين مخلوف، والشيخ محمود شلتوت، والشيخ صلاح أبو إسماعيل.

أما جدي لأمي فهو عبدالله أحمد فواز رئيس تحرير جريدة (كوكب الشرق)، وهو أديب وكاتب سياسي بارز توفي عام (١٩٣٤م)، وجدتي لأمي هي أمينة هانم بنت الشاعر ولي الدين يكن.

وأبي العالم الشاعر عبدالله الأنور فواز، له ديوانان مطبوعان: (جحيم الصبابة)، و(فجر الحياة) وأخرى لم تطبع بعد، نشر قصائده في صحف مصرية وعربية منها (الأهرام)، و(الهلال) في مصر، وصحيفة (العراق) في العراق.

أما بالنسبة لأسرتنا الصغيرة فأنا وأشقائي، الدكتور مشهور فواز، وأوفى عبدالله الأنور، والسماح عبدالله توجهنا للشعر والنقد والأدب منذ نعومة أظفارنا، ولكلٍ منا تجربته الخاصة في الشعر، ومنهجه الذي يختلف عن منهج أشقائه في الرؤية والأداة.

■ العزوف عن الثقافة مشكلة مزمنة، فما أبرز التحديات التي تواجه الشعر العربي الآن؟

– يأتي في طليعة هذه التحديات التقدم المذهل في وسائل التقنية الحديثة ومواقع التواصل الاجتماعي، فقد همّشت التقنية دور الكتاب الورقي – ولو بنسبة ما – على فنون لا يناسبها غير الأوراق والأقلام كالإملاء والخط العربي واللغة (النحو)، بوجه عام السرعة المذهلة في جمع المعلومات، أصبح لها الصدارة مقابل تراجع ملموس للثقافة الأصيلة.

■ ما هو الدور الذي يمكن أن تقدمه الثقافة الإذاعية في التطوير الثقافي؟

– للأسف الإذاعة أخذت عصرها الذهبيّ معها ومضت، هذه حقيقة، كيف يمكن لها أن تسترد مكانها في ظل البدائل الحديثة التي تعتمد على الصورة والحركة، وتصل إلى المتلقي في لمح البصر من أقصى القارات إلى أقصاها.

■ ما هي الفيروسات التي تهدد الحياة الثقافية؟ ومتى نعلن الحجر الثقافي؟

– التحديات كثيرة، منها التطور المذهل في التقنية الحديثة، واندلاع ثورة المعلومات الفورية بين أنحاء الأرض، وعوامل أخرى متعلقة بالتعليم، والخطاب الديني، وبدور المؤسسات الثقافية الرسمية، وعجزها عن مقاومة التوجه النفعي، وغير ذلك من العوامل الأخرى المعروفة لدى المتلقي والمبدع معاً.

أما عن تعبيركم الجديد الجميل (الحجر الثقافي) فهو قائم على الأقل بالنسبة لي، حيث أجنح إلى الترفّع عن مزاحمة المتهافتين على أبواب المؤسسات والهيئات الثقافية.

■ هل انتزعت الرواية لقب (ديوان العرب)؟

ـ الزعم بأن الرواية أصبحت ديوان العرب هُراء، أما القول بأن عصرنا عصر الرواية، فهذا يجب أن يخضع للمناقشة واستقصاء العوامل، والآراء النقدية المؤيدة والرافضة، وصولاً إلى النتائج الحاسمة والقول الفيصل في هذه المشكلة.

أنتمي إلى عائلة رموزها من الفقهاء والعلماء والشعراء

الزعم بأن الرواية أصبحت ديوان العرب يحتاج إلى مناقشة جدية

الصراع بين الأجناس مفتعل والمهم الأصالة والابتكار



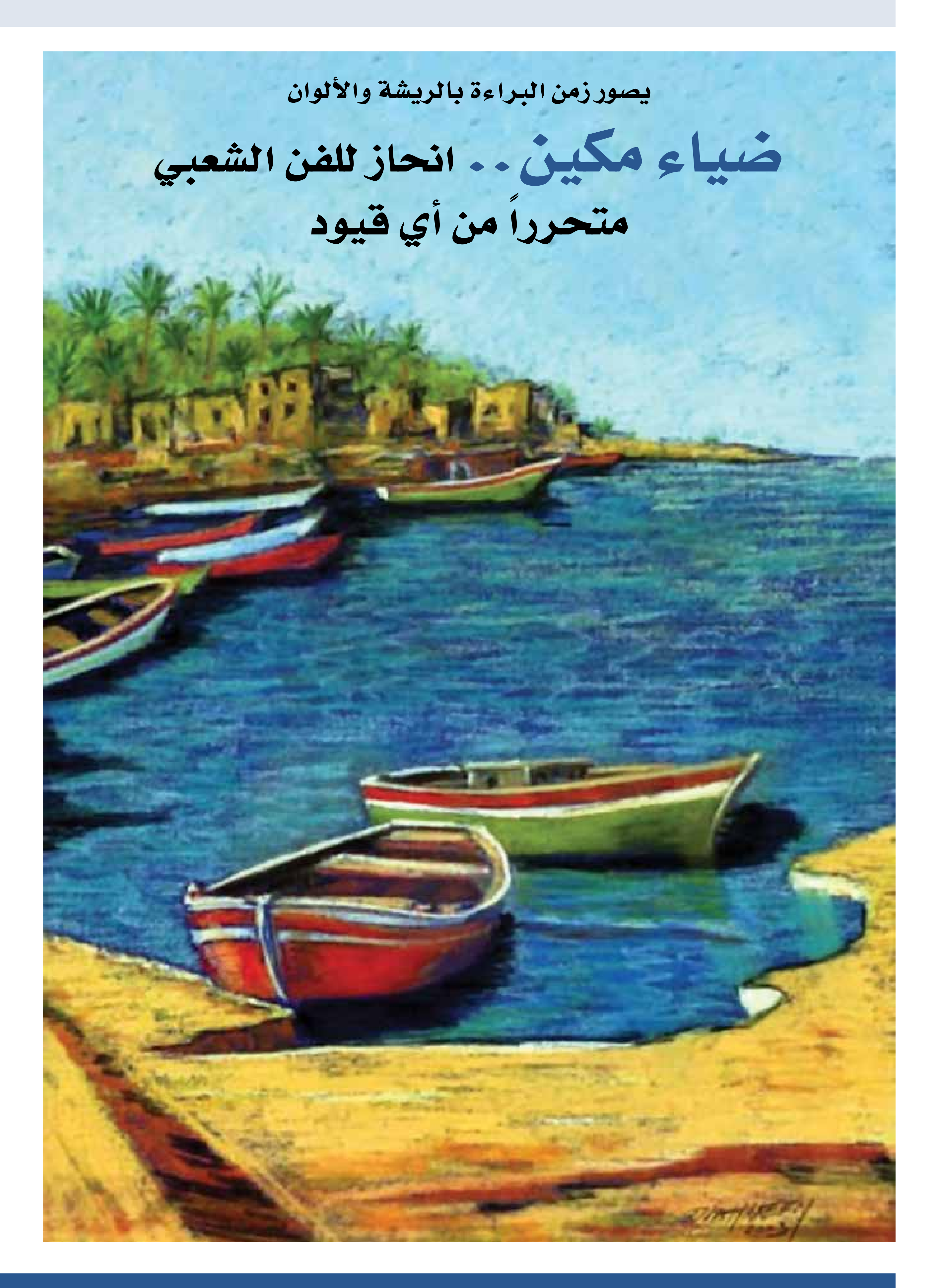
من أسواق أرواد

فن . وتر . ريشة

- فريدة قاسمي.. فتنة التشكيل وبهجة الأناقة
- المسرح والفنون الجديدة
- فيلم «حياة باي» يمزج بين الخيال والواقع
- «موت السيد لازارسكو» والتفاصيل الصغيرة

يصور زمن البراءة بالريشة والألوان

ضياء مكين.. انحاز للفن الشعبي متحرراً من أي قيود



شهدت القاهرة مؤخراً إقامة المعرض الفني الجديد للفنان التشكيلي المصري ضياء مكين، والذي جاء تحت عنوان (زمن البراءة)، وفيه استطاع هذا الفنان، من خلال ثلاثين لوحة، تصوير عصر البراءة بالريشة والألوان، بشكل ينقل المشاهد بهذه الإبداعات التشكيلية إلى تلك الفترة البريئة، فترة الطفولة التي يحن إليها كل إنسان.. إذ تلتقط اللوحات لحظات طفولية معبرة، وذكريات تجسد البراءة في أروع صورها، من خلال نهج مليء بالحرية الإبداعية والعفوية الإيقاعية المتناغمة مع عالم البراءة الصبيانية النقية، وكلها تتجلى في الخطوط والألوان والمساحة والملمس، مع استخدام الألوان الزيتية والأكريلك.

أحمد أبوزيد

تلتقط لوحته لحظات طفولية تعبر عن ذكريات تجسد البراءة في أروع صورها

ضياء مكين، واحد من المبدعين رواد الفن التشكيلي المعاصر، فهو عضو نقابة الفنانين التشكيليين، وعضو جماعة الكتّاب والفنانين بأتيلييه القاهرة، تخرج في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، قسم الديكور والعمارة الداخلية، (١٩٧٦م).. وهو ليس فناناً تشكيلياً فحسب، بل مهندس معماري ومصمم ديكور عالمي، اشترك في العديد من المشروعات المتميزة بمختلف دول العالم، وقام بالتصميم والإشراف وإدارة المشروعات للعديد من الأعمال المعمارية المتميزة والمشروعات السياحية والتراثية والمعمارية والقرى والحدائق الترفيهية.

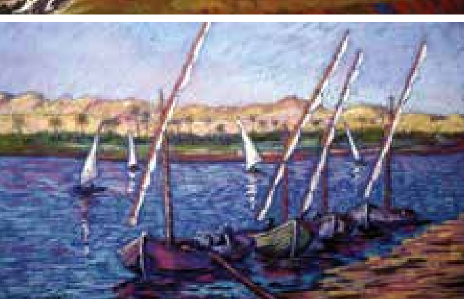
فهو من صمم المسجد الزجاجي الشهير في كوالا ترينجانو بماليزيا (كريستال مسجد)، وهو المسجد الوحيد والأول من نوعه في العالم. كما قام بتلوين الزخارف الداخلية للجدران والأعمدة والقباب في مسجد الصالح بصنعاء، وهو أكبر وأحدث مسجد في اليمن، إذ يضم أعلى قبة في العالم ويعتبر تحفة معمارية تتجانس في فن العمارة الإسلامية والعربية.

وله العديد من المعارض الفنية الفردية والجماعية التي أقامها بلندن والقاهرة، خلال الفترة من عام (١٩٧٧م) وحتى اليوم، والتي تزيد على (٣٥) معرضاً، وهو صاحب رصيد كبير من اللوحات والمقتنيات الفنية بمصر والخارج، ويعد أول فنان عربي يعرض أعماله التشكيلية في محلات هارودز الشهيرة بالمملكة المتحدة.

وقد اشتهر مكين برحلاته الفنية إلى أوروبا، حيث أقام في لندن ثلاثة معارض فردية عام (١٩٨٩م)، الأول بالمركز الثقافي المصري، والثاني بالسفارة المصرية بمناسبة احتفالات أكتوبر، والثالث بجاليري هارودن، واشترك في

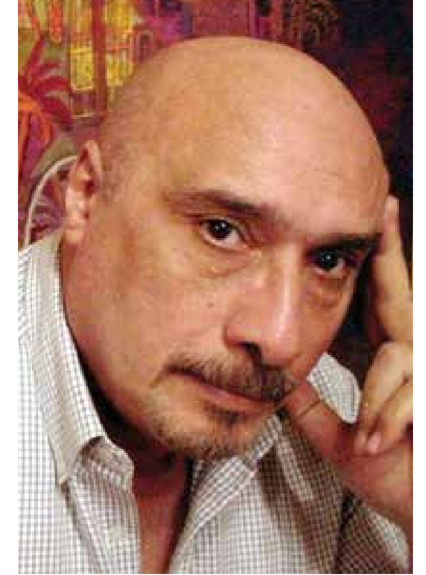
مصمم ديكور عالمي أبدع أعمالاً معمارية متميزة في مختلف دول العالم







من لوحات مكين



الفنان التشكيلي ضياء مكين

معرض جماعي للرسوم المعمارية بلندن عام (١٩٨٨م).

ثم عاد هذا الفنان بعد رحلته الفنية في أوروبا مرتداً إلى الجذور، فغرق من أعماق التراث المصري ليحرك فينا، بلوحاته الفنية، الماضي الذي نحمله في أعماقنا، وكأنه لم يغادرنا لحظة.

ولم يستطع بريق اتجاهات الحداثة الأوروبية أن يسلب لبه نحو محاكاتها، فظل مستمسكاً بعناصره المعمارية المستوحاة من طرز النوبة والواحات، وعناصره النباتية والزخرفية المستوحاة من الفن المصري القديم، وعناصره اللونية والملمسية المستوحاة من الضوء الصحراوي وملامس الجدران الحجرية والطينية.

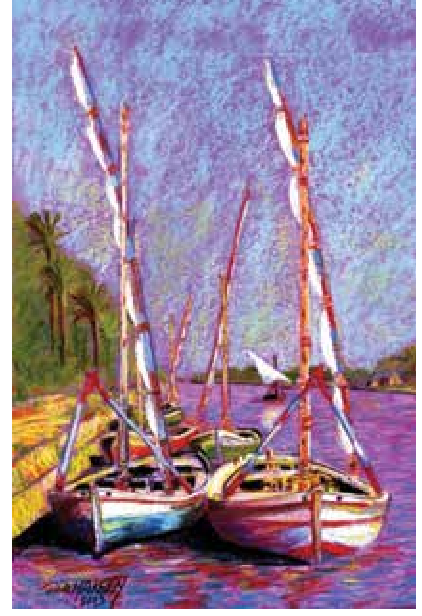
وبعد عودته، أقام معرضه الأول في القاهرة عام (١٩٩٤م)، والذي أكد من خلاله أنه برغم تزاحم الأضواء والكوابيس وعالم الفوضى والاغتراب، سيبقى الانتماء للجذور هو الأبقى، وهو الذي من خلاله يمكن الوصول للعالمية وتحقيق ما فوق الأحلام.

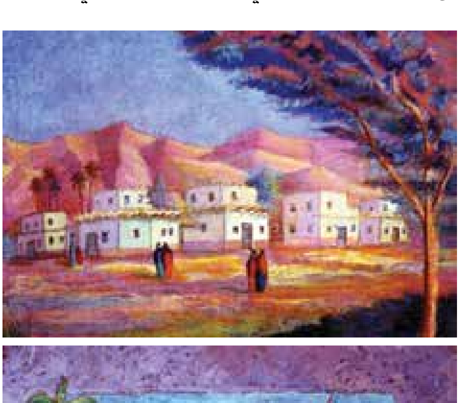
وجاء معرضه الثاني بالقاهرة خلال نوفمبر (٢٠٠٨م)، والذي حمل عنوان (إيقاعات الحضارة الشعبية)، لكي يؤكد أصالة هذا الفنان، ورغبته الصادقة في التواصل مع تيار أصيل في الحركة الفنية المعاصرة بمصر، مدركاً أن هذا التيار هو سنده وانتماؤه، ومدركاً كذلك متطلبات اللغة التشكيلية في ضرورة السيطرة على بلاغتها الجمالية.

والحضارة الشعبية هي جدار سميك تصل سماكته إلى أكثر من عشرة آلاف عام، ويحوي داخله جميع الحضارات التي كونت تربة هذا الوطن، بدءاً من الحضارة الفرعونية والهيلينيستية والقبطية والإسلامية التي تمثل كينونة الإنسان وموروث الفن الشعبي.

ولوحاته في هذا المعرض هي استلهامات

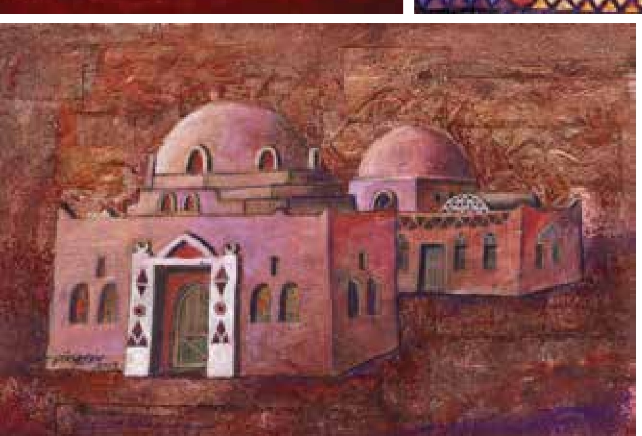
تميز بنهج مليء بالحرية الإبداعية والعفوية والإيقاعات المتناغمة













أعمال مستوحاة من البيئة

لتلك العناصر والإيقاعات التي شكلت الحضارة الشعبية، وكأنها كائنات حية تعكس تاريخاً حضارياً عريقاً لبصمات الفنان الشعبي المصري، بل كثيراً ما تتناغم هذه العناصر وتتحول إلى إيقاعات متناسقة.

وتوالت بعد ذلك معارضه التشكيلية، وفيها عبر الفنان عن المباني والبيوت الطينية الشعبية القديمة، كبيوت النوبة والريف التي بدأت بالاندثار وحل محلها الطوب الأحمر. وتناول المصوغات الشعبية في لوحاته، كالخلاخيل والأقراط والكردان وغيرها، والتي تحمل فصوصاً ذات تصميمات هائلة. كما عبر عن أبراج الحمام المصرية التي تختلف عن أبراج الدول الأخرى.

وفي نهاية (٢٠١٢م)، شهدت القاهرة إقامة معرضه (حلوة يا بلدي)، وهو المعرض الخامس والثلاثون لمكين، حيث شارك قبله في (٣٤) معرضاً فردياً وجماعياً بمصر والخارج، وفي هذا المعرض قدم ما يربو على (٣٥) لوحة، صاغتها أنامله وفق معايير مختلفة، مستخدماً العديد من الخامات والأدوات الفنية، في استعراض يعكس رؤية فنية جديدة، تستهدف تسليط الضوء على مناظر مصر الطبيعية وجماليات الطبيعة، على امتداد الريف المصري بنجوعه وكفوره التي تحمل موروثاً تراثياً ثرياً.

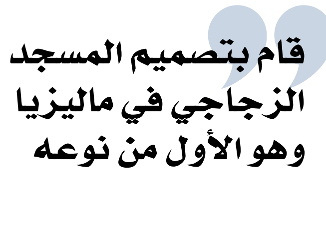
أما معرضه الأخير حول زمن البراءة، والذي أقيم في جاليري جرانت بالقاهرة؛ فقد ضم ثلاثين لوحة، وهي، كما يؤكد مكين، تأتي في إطار عالم خاص من الألوان والخيال يعود إلى زمن مضى لاستعادة هذه الفترة من خلال تلك اللوحات، فيما يشبه التأريخ من خلال الفرشاة والألوان.

أما بالنسبة إلى النهج المتبع في هذا العمل؛ فيقول: إن موضوع اللوحة هو الذي يحدده، فمثلًا هناك لوحات يغلب عليها الطابع التجريدي، وأخرى يغلب عليها الطابع التعبيري. مضيفًا أنه كان في هذا المعرض بالذات، متمرداً على القواعد الفنية الأكاديمية من حيث الأشكال والنسب المتعارف عليها، فنجده يقول: (كنت متحرراً من أي قيود تعيق حركة الفرشاة ومزج الألوان وتكوين الأشكال).

وهكذا يتعمق مكين، من خلال لوحاته ومعارضه، في سراديب الفن الشعبي الذي يعد في أي مجتمع مظهر من مظاهر ثقافته، ولغة تفهمها كل الشعوب وتتأثر بها، ولها دور أساسي وحتمي في بناء حضارة المجتمعات الإنسانية، من خلال الحركة والخط والشكل والمسطح اللوني، وإيحاءات الكلمات المصوغة في حكايات وأمثال وأشعار وأغانٍ وألحان ومعتقدات وتقاليد، وهي في حقيقتها نسيج واحد وبناء تجمعه وحدة عضوية واحدة هي الإنسان وقدراته الثلاث: فكره وحسه ووجدانه.


من معارضه


مسجد ماليزيا الزجاجي


قام بتصميم المسجد الزجاجي في ماليزيا وهو الأول من نوعه


ضياء مكين مع لوحاته



محمد حسين طلبي

فتنة التشكيل وبهجة الأناقة

الفنانة الجزائرية فريدة قاسمي

ككل الصبايا الجزائريات و(العربيات) بشكل عام نشأت فريدة قاسمي، على جملة من الثوابت الاجتماعية في تلك البيئة المحافظة، مثل تعلم وإتقان الحرف المنزلية، والتنافس فيها، ليس فقط لمقاومة الظروف ومساعدة الأهل، بل لتجهيز ذواتهن كحرائر للمستقبل القادم كذلك.. حِرفٌ تتجاوز الحياكة والتطريز وصنع أدوات الطبخ الطينية، كالقدور و(طواجين) (الكِسرة) وأدوات القش المعروفة وغيرها من الضروريات أو حتى الكماليات، إلى مهن ستغدو مع الوقت ثابتة لبعضهن، وبالأخص في المناطق النائية عن الأسواق، وهكذا تخرج إلى الدنيا صبية تحمل في كل إصبع مهنة تتباهى بها كما يقال.

من هذا المحيط الثري تغدو ضيفتنا (معلمة اللغة العربية) القادمة من سوق أهراس بأقصى الشرق الجزائري، المدينة الحاملة لموروثات التاريخ وجمال الطبيعة وعنفوان الناس، لتندمج في مجتمع مدينة (عنابة) غير البعيدة، والأكثر انفتاحاً قليلاً فتجد الساحة أكثر رحابة، ربما ما يتيح لها الاندماج بفائض شغفٍ، وتطلعٍ في محيطها الجديد بما في ذلك هواية التمثيلَ في المدرسة حيث تعمل، وما يصحبها من نشاطات متاحة كالرياضة والرحلات والحفلات إرواءً لعطشٍ وطموحٍ وتطلع إلى غد أجمل، عله يعوض قدرَ الإمكانَ حرماناً، ترسخ إبان مرحلة الاستعمار البائسة في وطنها ككل.

وتظل المعلمة النشيطة مدمنة على التفاؤل والفرح، كلما اقتربت والتصقت بهواية جديدة، من الممكن أن تضيف إلى طموحاتها مزيداً من السعادة والعطاء، إلى أن تغادر عام (١٩٩٢م) بعد الزواج والتقاعد الجزئي من التدريس باتجاه مدينة (فيشي) الفرنسية الشهيرة بمناخ الهدوء والرخاء والعطاءات الإبداعية لتغدو (أي المدينة) كوكبها الفني المستقبلي، الذي تندمج فيه بنشاطات لا محدودة، وكأن ضالتها كانت هناك في الانتظار، من أجل التأقلم الجميل ومباشرة الاحتكاك والتعلم (أكثر)؛ لأن مخزوناً ثرياً كان يرافقها عند مغادرة الجزائر، لم تحظ به ربما في الوطن المضطرب والمنهك، من جراء تطاحن أهله فيما سُمي وقتها بـ(العشرية السوداء)، ما يشجع على تطويره والتوسع فيه.

نعم في فرنسا، بلد البهاء والإبداع والحرية، حيث تقترب هذه الفنانة المنطلقة في شتى المدارس الفنية، بدايةً من الفن التشكيلي وفنون الخياطة، ومن بعدهما الحلي (وما أدراك ما الحلي) ثم إكسسوارات زينة المنازل، مثل الحفر على الزجاج بشقيه اليدوي والآلي، واللوحات الزيتية وما يلحقها، وكذلك صناعة شتى الكماليات الدارجة وقتها، وكلها هوايات تشكل فيما بينها حوارية جميلة وفاعلة، عندما تعرض في المساحات والفضاءات المنتشرة في المدينة، وبالأخص إذا كانت ضمن مُحصلة لعمل جماعي، يضم نخبة مهمة من سيدات (فيشي) والقادمات إليها من شتى البلاد والجنسيات القريبة أو البعيدة (برتغالية، هولندية، يابانية، جزائرية، وفرنسية بطبيعة الحال)، يجتمعن دائماً لتشكيل وحدة ثقافية متكاملة في طموحاتها، وقد انغمست كل منها في العمل الجميل، ضمن ورشات منظمة ترعاها المدينة، المتطلعة دائماً إلى الإشعاع والتفوق والفوز بالألقاب العمرانية والخدمية والسياحية.

نعم هنا تتميز (فريدة قاسمي) من بينهن بفائض الحماس والتفاني في تطوعها، إضافة إلى ذلك لتقديم الدروس التقنية لمجموعةٍ إثر أُخرى من هواة المدينة، وهي التي انتسبت ذات يوم إلى الجامعة المستقلة المتخصصة هناك، للاستزادة من تقنيات العمل، الذي لا حدود له، حتى لو اختلفت في التسميات وتعددت في الأشكال، وبالأخص تلك المتعلقة بالرسم وبزينة المرأة في أي مكان وأية مناسبة.

وهذه التجربة المهمة في الرسم والتي بدأتها قبل ثلاثين سنة بأشكال توضيحية (لموتيفاتٍ) مرافقة لبعض القطع الزخرفية، التي سبق وأبدعتها قبل أن تبلورها في المعارض المختلفة، ثم تطورت في شتى المعارض، إلى أن تعمقت فيها فيما بعد، في التبسيطات التجريدية الكثيرة، التي عُرفت بها مثل الرموز والوجوه والمناظر الطبيعية الخلابة وخلافها، مستخدمة الألوان المائية والإكريليك وقلم الرصاص، إلى أن وصلت بتلك الطاقات الإبداعية الجمالية، وإلى حالة أكثر خصباً وتمكناً تخاطب فيها الوجدان والعاطفة..

ولوحات فريدة قاسمي بفتنتها وإن كانت صغيرة المساحة إلا أننا نجد بأن الفنانة تحملها النص الجمالي متكاملاً، والجميل أننا عندما نسألها عن إمكانية تكبير تلك الأعمال، تجيب بأنها تفضلها دائماً بالحجم الصغير، حتى تكون في متناول الجميع من أجل نشر الفن، وكسب أكبر عدد من عُشاقه.

نعم لقد وجدت الفنانة فريدة قاسمي، في الألوان المائية والزيتية بكل ما تتميز به كل منها، من خصائص بصرية وجمالية، وسيلة موفقة لإنجاز لوحاتها، فكانت بطبيعة الحال الألوان الصريحة النقية لديها هي الغالبة، لأنها كما تقول: إنها تسمح دائماً بانبعاث الضوء، خلاف تلك المخلوطة أو المركبة.

إن فنون الرسم بالنسبة لفريدة قاسمي،

هـي حـاجـة يـومـيـة تعتمد عليها دائـمـاً، كي تستطيع رؤية الألوان، وهي تزهو بكل فصاحتها وبوحها، وعليه كذلك اعتمدنا نحن (من اقتربنا) من لوحاتها حتى نشاهد تلك الإبداعات، ضمن مناخ متحرر كما يقتضي الحس، برغم فوضى التنوع في تلك اللوحات، سواء الزيتية أو المائية أو غيرهما، من تشكيلاتها المشغولة بمختلف التقنيات، والتي لا تشعرك أبداً، عندما تطيل التأمل فيها بأي ملل، إذ إنها تتسع لقضاء الساعات مع محتوياتها (الطبيعية مثلاً) من طيور أو أشجار أو أنهار أو جبال أو ثلج أو أمطار، من أساسيات الطبيعة الفاتنة، والتي تأخذك بدورها أحياناً إلى التجريد المركب الذي يبعد العين أحياناً عن التبسيط العفوي الطفولي.

لقد وجدت فريدة قاسمي، في مدينة فيشي مدرسة كبيرة لشتى الفنون، ففضلت الاستقرار بها منذ زمن طويل ولاتـزال برفقة زوجها الذي منحها الأمـان والمساندة، ولم يكن دفتر الرسم يفارقها حتى في ترددها المستمر على بلدها الجزائر في المناسبات المختلفة، لذلك فهي إما أن ترسم أو تصنع الكماليات، حتى تراكم لديها عشرات الدفاتر المزدحمة والأعمال التي نفذتها، سواء في المقاهي أو الحدائق أو ورش النشاط التي ترتادها حيثما تكون، ونعتقد أنها في جُملة ما تبدع، لا تميل إلى نوع معين من الفلسفة، سواء في الرسم أو غيره من الفنون، بل هي تميل أكثر إلى الأعمال السريعة والمتكاملة.. فهي مثلاً تتمنى أن يكلفها أحدهم ذات يوم بأن تنجز له في بيته جملة الديكورات واللوحات والزخارف الصغيرة والكبيرة، وتنسيقها مع الجدران والزوايا والمداخل وبقية المساحات، هكذا هو الفن بالنسبة لهذه الفنانة بعيداً إلى حد ما عن التأثيرات والتعبيرات التي تذهب في التفكير نحو المدارس المعقدة وفلسفاتها، ولكن قريباً دائماً من التقنيات والتنوع وفي المواد كعوالم لا حدود لها.

ترسم فـريـدة قـاسـمي، أو تنفذ الديكورات بمرافقة صوت الفنانة الملهمة فيروز، دائماً حتى ترى كما تقول الألـوان والأشكال بوضوح أكثر، وكأنها تقول عن الفنان، الذي لا يرسم أو يعمل بمصاحبة الموسيقا وإلهامها هو عديم الإحساس..

وككل فناني عالم الـيـوم، لـم تعد تـرى أن الإشكالية النقدية اليوم ظلت تتمثل في الاصْطفاف اللوني، أو في صنع هـارمونات لونية محددة أو غير محددة، أو في استخدام الخامات المختلفة والمتنوعة، وهي السِّمات التي يتم اللجوء إليها أو إلى توصيفها عادة في القراءات الجادة للفنون التشكيلية بشكل عام ولكن كيفية تشكيل رمزية وعمق الـدلالات، التي تحملها وتقدمها للمشاهد، ومـدى مهارة الفنان على القول والإفضاء من خلالها باللغة البصرية، وبشكل يجعل من تعدد قراءات اللوحة أمراً جوهرياً فاعلاً.

ولدت الفنانة فريدة قاسمي في مدينة سوق أهراس، وحتى وإن كانت قد انطلقت متأخرة بعد استقرارها في مدينة (فيشي) الفرنسية بتأثير جملة من المحرضات والدوافع، أهمها الموهبة الأصيلة التي امتلكتها وأخـذت طريقها إلـى الإدمـان، إلا أنها، وعلى الرغم من هذه التجربة الغنية، لم تلقَ ما تستحق من دراسة واهتمام، من قبل النقاد الجزائريين أو غيرهم من العرب، وإنما ظل الاحتفاء بها منحصراً في محيط مدينة (فيشي) وحدها الأمر الذي يدعونا إلى الانتباه إلى ذلك والاقتراب من هذا الغزل، وهذه التشكيلة من الأجناس الفنية التي تقدمها منذ أكثر من ثلاثين سنة على حواف الثراء والتنوع..

نلاحظ أن فريدة قاسمي هي من المبدعات اللائي يعملن كثيراً ولا يتحدثن إلا قليلاً، كما فهمنا من تلميحاتها المتواضعة، عندما تجيب عن تساؤلاتنا، حول هذا البذخ والعطاء دون أن يصاحب ذلك إشهار أو تعريف إعلامي على الأقل، ومازالت تعتبر ذلك مجرد هواية لتمضية الوقت وإراحة النفس فقط.

عندما سافرت هـذه المبدعة الكبيرة إلـى مدينة (فيشي) الفرنسية كانت محملة بـالأحلام والطموحات والمشاريع والمزيد من الذكاء الذي كان ساعدها الأيمن في الاختيار واتخاذ قرار الولوج إلى هذا الميدان..

وكانت تحمل إضافة إلـى ذلك القرار.. روح طفلة تسمو أحـلام اليقظة عندها حتى تبلغ درجة الشغف، وبـالأخص عندما تجد على حواف هـذه المدينة الاستثنائية وحدائقها ودروبها وطبيعة الناس الحالمين (مثلها) ما يُلبي رغبات كل مشاعرها وحواسها الـواحـدة تلو الأخـرى، فالموقع المتفرد لـ (فيشي) كان يوحي لها دائماً بـالاستعارات الشكلية واللونية والروحية، كذلك للوصول بعالمها إلـى تلك المحصِّلة الخاصة بـالتعبير البليغ، الذي تتمناه لأعمالها والوصول بها إلى الأساطير.

هذه هـي فريدة قـاسـمي، الفنانة التي تصر على التواضع، كلما اقتربنا بها من السيرة الذاتية الثرية التي تخجل من سبر أغوارها بـالضبط، كما حقول (البوقرعون) في مدينتها سوق أهـراس، عندما تزهر قانية شامخة، ولكن في خفر مهيب.

> **انطلقت كمعلمة للغة العربية وتحولت إلى فنانة تشكيلية شاملة**

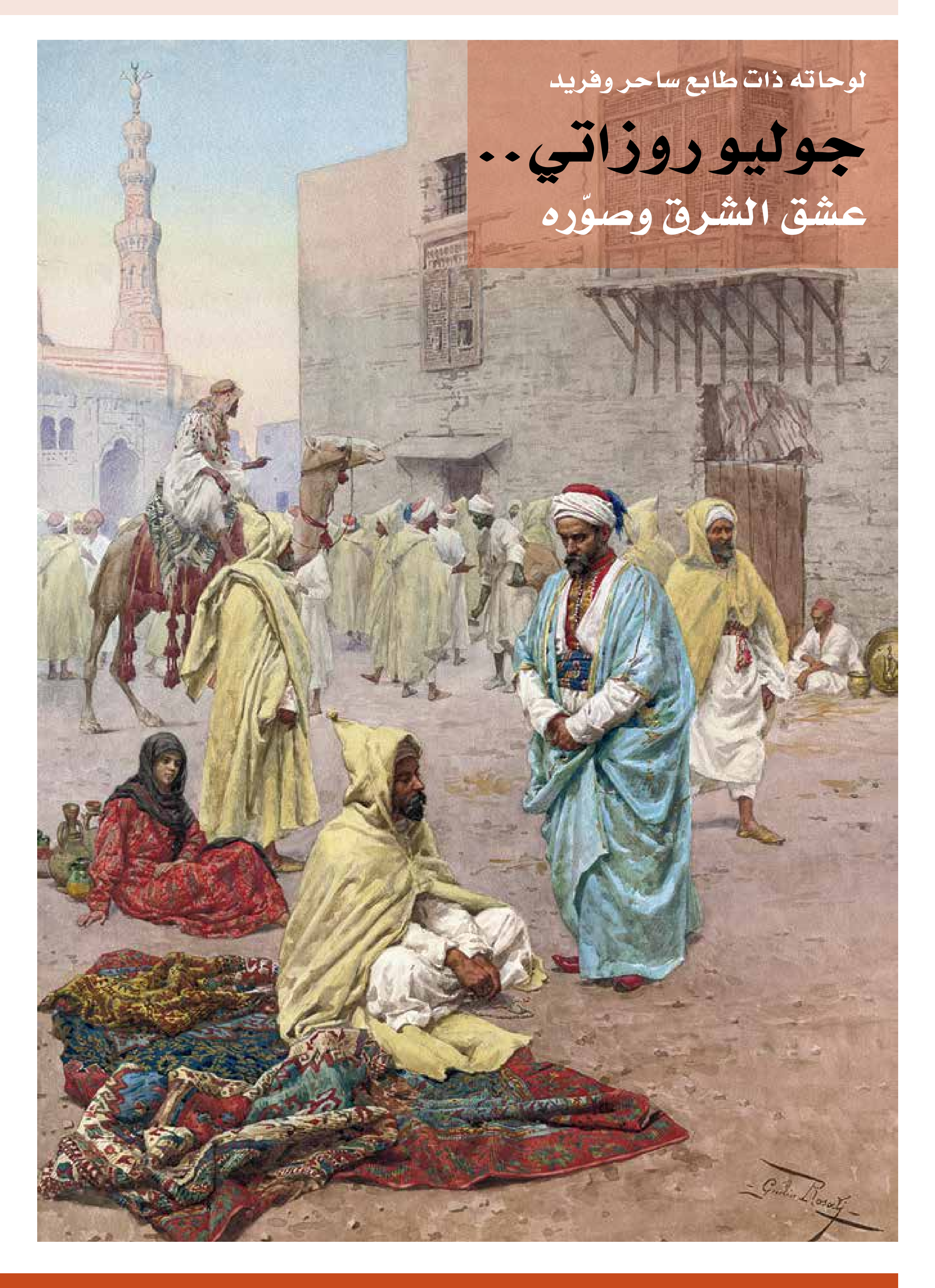
> **وجدت في مدينة (فيشي) الفرنسية ما تحتاج إليه من أجواء تتلاءم مع شخصيتها كفنانة**

> **من الفنانات اللواتي يعملن كثيراً وبجهد ويفضلن البعد عن الأضواء**

> **على رغم كل ما حققته من نجاحات لفتت انتباه الفنانين والنقاد في الغرب لاتزال تعتبر نفسها هاوية**

لوحاته ذات طابع ساحر وفريد

جوليو روزاتي.. عشق الشرق وصوّره



لقد كان الشرق المنهل والمنبع الذي أعجب به المصورون والمستشرقون الغربيون، وسحروا بما سمعوا من زائريه وما قرؤوه في الكتب التي كتبت عنه، وعبروا عن ذلك في لوحاتهم وكتاباتهم، ونقلوا لنا بصدق مختلف جوانب الحياة؛ المعمارية والاجتماعية التي كان عليها الشرق، ومن أشهر هؤلاء المصورين؛ الرسام والمصور الإيطالي جوليو روزاتي، الذي كان مغرماً بالشرق وفنونه، وعبر عن ذلك في لوحاته الفنية التي كان لها طابع ساحر وفريد؛ حيث تتميز بالواقعية الشديدة وصدق التعبير والدقة في تنفيذ الزخارف واختيار الألوان.



محمد أحمد عنب

إعجابه بفنون الشرق أتى من محاولته البحث عن آفاق ورؤى حضارية جديدة

ولد الرسام جوليو روزاني عام (١٨٥٨م) في روما، ودرس الرسم في أكاديمية القديس لوقا للفنون الجميلة في سان لوكادي، تحت إشراف الفنانين البارزين داريو كورسي وفرانشيسكو بودستي، بدأ حياته في رسم اللوحات الفنية باستخدام الألوان المائية وأحياناً بالزيت، ثم تخصص في الرسم الاستشراقي، وركز معظم حياته المهنية على الفن الاستشراقي؛ فقد جاءت معظم لوحاته مأخوذة من مشاهد الحياة الشرقية، وخاصة في بلدان المغرب العربي والجزائر وتونس التي قام بزيارتها، ويعتبر روزاتي من الرسامين المستشرقين المتميزين في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وأصبحت لوحاته ذات شعبية متزايدة، وشارك روزاتي عدة مرات في العديد من المعارض الفنية العالمية؛ حيث تم عرض لوحاته الفنية في القسم الشرقي في معرض بيل آرت في روما عام (١٩٠٠م). توفي جوليو روزاتي عام (١٩١٧م) في مسقط رأسه بروما، وكان ابنه ألبرتو روزاتي (١٨٩٣-١٩٧١م) أيضاً رساماً مستشرقاً.

اتسم الأسلوب الفني الرسام الإيطالي جوليو روزاتي، بالواقعية الشديدة والدقة في إبراز التفاصيل؛ حيث جاءت رسوماته كأنها صور فوتوغرافية، وقد تنوعت موضوعاته عن الشرق؛ فكان حريصاً على التعبير عن أسلوب ونمط الحياة الشرقية؛ وركز في رسوماته على الحياة الاجتماعية، خصوصاً في بلاد المغرب العربي كما نجح في إبراز التحف والفنون الشرقية وإظهار الملامح المعمارية؛ وامتازت رسومه بالواقعية والدقة الشديدة كأنها نسخ طبق الأصل.

وقد ظهرت المدرسة الواقعية في التصوير منتصف القرن التاسع عشر الميلادي كرد فعل على المذهب الرومانسي، الذي ناهض المذهب النيوكلاسيكي، ولقد تجنبت الحركة الواقعية الخيال في موضوعاتها، كما ابتعدت عن التعبيرات الرومانسية، وكان شعارها تمثيل الأشياء كما هي، وقد لاقت هذه الحركة إعجاب واستحسان الكثير.

والحقيقة أن إعجاب الفنانين والمصورين الغربيين بفنون الشرق، جاء في محاولة منهم للبحث عن آفاق ورؤى جديدة للوصول بالفن إلى طريق الخلاص، ذلك أن مفكري الغرب وفلاسفته ونقاده أدركوا أن الحضارة المادية والمتمثلة في فنونهم ليست هي الشيء الوحيد في البناء الإنساني، وأن روحانية الشرق هي الجانب المكمل لحضارة الغرب المادية، وأن الشرق نبع حضاري لا ينضب في كل مجالات الفكر والعلم والفلسفة والفن، وفي هذا يقول دوجاردان ؛ (إنني لا أتوقع الآن أن تأتي حضارتنا بالشيء الجديد، ولكن إذا أمكن أن أكون أكثر تفاؤلاً، فإنني لا أستطيع أن أتصور إمكان حدوث ذلك إلا من خلال النسمات التي تهب علينا من الشرق).

ركز في رسوماته على الحياة الاجتماعية في بلاد المغرب العربي

وكان جوليو روزاتي متشبعاً بثقافة الشرق وشغوفاً بها؛ لذا جاءت أعماله ولوحاته الفنية مستوحاة من نمط الحياة في الشرق، فقد تخصص في الأزياء التي تعود إلى القرن الثامن عشر؛ وتظهر لوحات جوليو روزاتي حباً واهتماماً بالألوان الزاهية المتعددة، والدقة والواقعية في رسم الملابس المزخرفة بأنواعها المختلفة وخاماتها المتعددة ورسوم العباءات والعمائم وغيرها، كذلك اهتم بتصوير شكل العلاقات الاجتماعية وحركة البيع والشراء في الأسواق، وبرسم العناصر المعمارية، خاصة ذات الطراز



جوليو روزاتي في مرسمه







ألوان مرسومة بأسلوب واقعي

المغربي والأندلسي؛ كرسم العقود مثل العقد المعروف بالحدوي، أو عقد حدوة الفرس الشائع في بلاد المغرب، وكذلك اهتم برسم عناصر من الفنون التطبيقية الشرقية، ورسم الزخارف والكتابات العربية المتنوعة.

تمثل لوحة (بائع السجاد) في بلاد المغرب داخل محله، ويظهر أحد الأشخاص وهو جالس يرجح أنه هو صاحب هذا المحل، بينما تظهر رسوم لشخصين في وضع الوقوف، ويتضح من هيئة أحدهما أنه يعاين قطعة السجاد، التي ينوي شراءها، ويعرض صاحب المحل قطع السجاد المختلفة والمتنوعة الأشكال والألوان والمرسومة بأسلوب واقعي.

وتعكس هذه اللوحة الفنية بصدق أسلوب الرسام جوليو روزاتي؛ من حيث الدقة والواقعية الشديدة في رسم الأشخاص بأسلوب فني رائع، يتسم بالتعبيرية والواقعية الشديدة، والاهتمام بأشكال الملابس التي يرتدونها؛ والتي تتميز بتنوعها وألوانها الزاهية، وتتميز اللوحة بالتعبيرية في ملامح الوجه؛ والتنوع في أغطية الرأس، كما يتجلى الإبداع الفني في المحافظة على العمق في اللوحة؛ من حيث مراعاته لقواعد المنظور والبعد الثالث، وحرصه على التناغم الشديد في توزيع عناصره الفنية في اللوحة، ومراعاته لقواعد الظل والنور، ويظهر توقيع الرسام جوليو روزاتي في أقصى يمين اللوحة من أسفل.

كذلك لوحة تمثل (لعبة الطاولة أو النرد)، حيث يظهر شخصان جالسان على أريكة في غرفة يلعبان لعبة الطاولة، وتتضح الدقة في التعبير عن زخرفة الغرفة؛ حيث تكسو جدران الغرفة من أسفل البلاطات الخزفية؛ والتي تعرف بالزليج المغربي، وتعلو هذه البلاطات وزرة كتابية مسجل عليها كتابات بالخط الثلث لعبارة (ولا غالب إلا الله)؛ شعار دولة بني نصر المشهور بغرناطة؛ وقد وضعت بشكل مكرر.

وتظهر هذه اللوحة الفنية أسلوب الفنان جوليو روزاتي؛ من حيث الدقة والواقعية الشديدة والاهتمام بأشكال الملابس التي يرتديها الأشخاص؛ وتتميز بتنوعها وبألوانها والتنوع في أغطية الرأس، كما يتجلى الإبداع الفني في المحافظة على العمق في اللوحة؛ من حيث مراعاته لقواعد المنظور والبعد الثالث، ومراعاته لقواعد الظل والنور، وتناسق وانسجام الألوان بين أجزاء اللوحة المختلفة، ولم يغفل الرسام التركيز على بعض التحف الشرقية والدقة في رسمها؛ فرسم سجادة على الأرضية تتميز بتنوع وتناسق ألوانها، كما رسم النرجيلة التي يقوم الشخص الجالس على اليسار ويتناولها بيده اليسرى، كما قام برسم إحدى وسائل الإضاءة لثرية معدنية معلقة، ويظهر توقيع الرسام جوليو روزاتي في أقصى يسار اللوحة من أعلى.

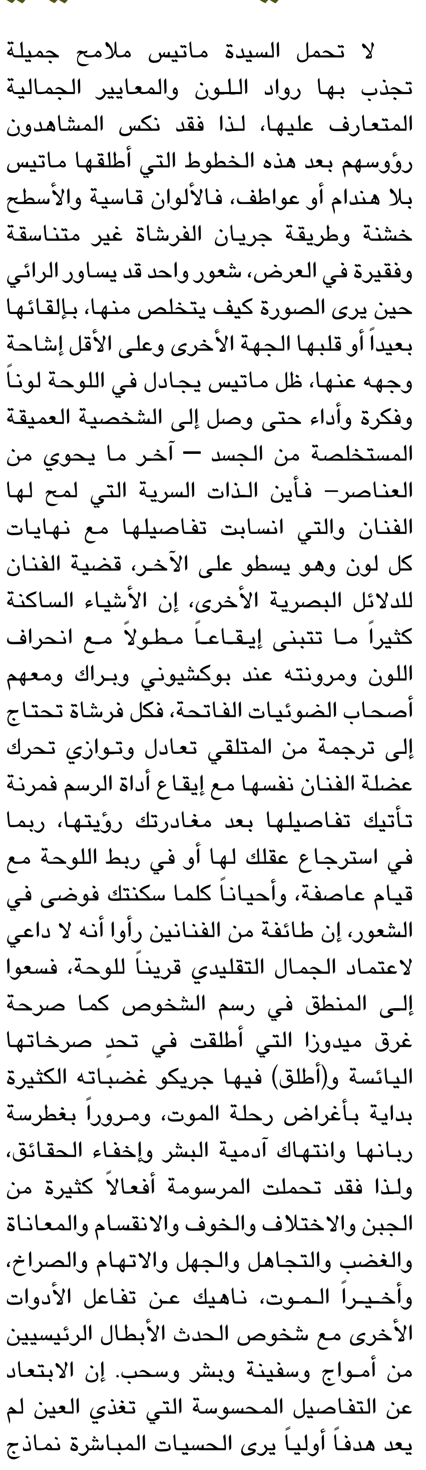
جاءت أعماله ولوحاته الفنية مستوحاة من نمط الحياة لتشبعه وشغفه بثقافة الشرق

من أشهر أعماله لوحتا (بائع السجاد) و(لاعب النرد) حيث تظهران الواقعية الشديدة التي اتسم بها

المثالية التشكيلية وخلخلة القوالب



نجوى المغربي



لا تحمل السيدة ماتيس ملامح جميلة تجذب بها رواد اللون والمعايير الجمالية المتعارف عليها، لذا فقد نكس المشاهدون رؤوسهم بعد هذه الخطوط التي أطلقها ماتيس بلا هندام أو عواطف، فالألوان قاسية والأسطح خشنة وطريقة جريان الفرشاة غير متناسقة وفقيرة في العرض، شعور واحد قد يساور الرائي حين يرى الصورة كيف يتخلص منها، بإلقائها بعيداً أو قلبها الجهة الأخرى وعلى الأقل إشاحة وجهه عنها، ظل ماتيس يجادل في اللوحة لوناً وفكرة وأداء حتى وصل إلى الشخصية العميقة المستخلصة من الجسد – آخر ما يحوي من العناصر– فأين الذات السرية التي لمح لها الفنان والتي انسابت تفاصيلها مع نهايات كل لون وهو يسطو على الآخر، قضية الفنان للدلائل البصرية الأخرى، إن الأشياء الساكنة كثيراً ما تتبنى إيقاعاً مطولاً مع انحراف اللون ومرونته عند بوكشيوني وبراك ومعهم أصحاب الضوئيات الفاتحة، فكل فرشاة تحتاج إلى ترجمة من المتلقي تعادل وتوازي تحرك عضلة الفنان نفسها مع إيقاع أداة الرسم فمرنة تأتيك تفاصيلها بعد مغادرتك رؤيتها، ربما في استرجاع عقلك لها أو في ربط اللوحة مع قيام عاصفة، وأحياناً كلما سكنتك فوضى في الشعور، إن طائفة من الفنانين رأوا أنه لا داعي لاعتماد الجمال التقليدي قريناً للوحة، فسعوا إلى المنطق في رسم الشخوص كما صرخة غرق ميدوزا التي أطلقت في تحدٍ صرخاتها اليائسة و(أطلق) فيها جريكو غضباته الكثيرة بداية بأغراض رحلة الموت، ومروراً بغطرسة ربانها وانتهاك آدمية البشر وإخفاء الحقائق، ولذا فقد تحملت المرسومة أفعالاً كثيرة من الجبن والاختلاف والخوف والانقسام والمعاناة والغضب والتجاهل والجهل والاتهام والصراخ، وأخيراً الموت، ناهيك عن تفاعل الأدوات الأخرى مع شخوص الحدث الأبطال الرئيسيين من أمواج وسفينة وبشر وسحب. إن الابتعاد عن التفاصيل المحسوسة التي تغذي العين لم يعد هدفاً أولياً يرى الحسيات المباشرة نماذج لا تطلق المحصلات التي يريدها العمل، بل قد تسبب اضطراباً وتشويشاً على المتلقي وتقع بالتالي توابعه على عاتق الفنان الراسم، وهنا صعدت الحركات بالأداء الفني، وصولاً لأعلى نقاط المفاهيمية، وبرزت إشكاليات مثلثة حملها جيريكو على الظلال والأحجام والمثل والاتزان وكل ما من شأنه أن يكون أعرافاً أو قوانين للوحة والشكل، وهو ما خلص (الميدوزا) من تفسير الهلع المباشر والاضطراب بالمعنى البسيط وعلا بها إلى الرصانة وسمو المعاني اعتماداً على المبالغة والتناغم الذي اعتلى جو الأحداث بواقعية جديدة هي ذاتها كانت اعتماداً جوهرياً في التصوير بالخروج على القواعد الجامدة للتجانس الجمالي، ومع كون السياق الفني له أهمية بالغة عند صانع اللوحة، إلا أنها قد تختلف حسب الوقت المسجلة فيه الصورة اللافتة لانتباه الفنان، وذلك حسب الاتجاه التأثيري والقالب الموضوعة فيه، وصولاً إلى الأفكار المجردة للأشياء، فليس هناك ما يوازي احتياج الصورة إلى الظواهر الخارجية ليتيسر لها الانطلاق إلى الفكرة واللون كفعل – الموعظة– واتباع جوجان لفكرة الأسطورة الرمز المتجسدة بإسقاطاتها الوجدانية والمتجانسة مع كثافة التعبير والنفس الداخلية، كأقرب ما يكون من اللون الشمولي النافذ إلى ذاتية معاني الأشياء من خلال كيرشنر وارتباط حالة النموذج بالبدائية الأولى الوجودية، وكيف تم فصل حالات اللون بشكل من تشريع فني صارم يخضع أولاً وآخراً لأطوار الحرية في التعبير والانفعالات الداخلية ومحاكاة الواقع السهل بآخر درجات المعقد البسيط، وإن تخلى المضمون عن نفسه شيئاً فشيئاً وصار لا يمكننا التعرف إليه بوضوح، فلم يعد مخلصاً لتعبيره وهدفه المباشر، وأصبح أقرب ما يكون بمبشر أخلص لطريقته فأبدع فسكنت غايته نتائجها عن طريق اللعب بالتأثير المباشر وغير المباشر على المشاهد المتلقي، من خلال أيقونات وتابوهات وخطوط بين القصر والطول والحالات الحلزونية والأشكال الكونية كحالة تكعيبية للعالم؛ فلا وجود للعالم بدون بقع لونية ولا يمكن التخلص من ميتافيزيقيا إعجازية، إن كل بناء بدأ بمشروع رؤية بصرية، فإذا ما انتقلت الأشباح الكونية إلى اللوحة وصارت مرآة عاكسة لإدراك الحقائق المجردة – صار بيكاسو وجوخ وبراك وماتيس المتهمين الأوائل المهتمين بالرؤية الحقيقية من كل الجوانب، ووجب علينا التخلي عن مفهوم التكاثر المشوه المتلاحق بلا معنى أو هدف وغاية، فعدم التمكن من إيقاف حركات السكون عند بوتشيوني يعد بعداً رابعاً ينفذه فنان بعد أن يراه ضرورياً لحياة تقف عند أبعادها الثلاثة، وتنتظر التطور الذي يلتقطه بفطنته وحدسه المتمرد الموعود للتطور فى دوشامب، يعلم الراسم بثقافته أن لا ثبات في الطبيعة أو ما وراءها فينقل هذا مطابقاً للحالة، فلا تحسم اللوحة شكلاً أو فكرة، بل تفجرها وتبحث فيما وراءها من صيروريات، لذا كانت أعمال دالي فيزياء بذاتها اعتمدت فكرة تقسيم العينات وأصولها. وبعيداً عن تصنيفها كهذيان صادق بعيد عن التصوير والتجميل، فإن لها دوراً خاصاً على مرار حقب التاريخ، ينتخب التمرد على كل أشكال لا تحقق الكمال والدقة المطابقة للنموذج، فالتفاصيل المبكرة للون والخط والارتجال في أحداث الماء ومزج الفكرة واستخلاص أعمدة الحقائق وانسجام الاستقرار مع الثبات كعائلة تنتمي لجذور واحدة، وترتفع في لغة شاملة لتبحث في أصل الوجود كقوى فاعلة أشكال من تكرار المستمر والمستديم الذي يحول الباطن على قماش اللوحة بمواد اللون المختلفة الخامات، وعبر ضربات فرشاة متفاوتة القوة والتضمين الروحي وموسيقا الكون ككتاب متاح ومفتوح – مون دريان صاحب الإدراك الدائم إلى الداخل، فخطوط لونه غائرة مهما بدت أنها فقط مرسومة أو مصبوغة، أما كاندينسكي دائم التخلص من القصدية بغية درجات ودرجات من تعبيرية أعلى وأكثر تحرراً ولدى كيلي كل الأشياء لا ترد إلى الخارج مهما بدت الوحدات مصورة، فلا شجرة تين ولا طيور بأشكالها السابحة بل ربما هموم وأشباح أو نغمات مبعثرة أرادها للرائي معصوب القلب حتى تزال غشاوته، ولعل كارا كان محقاً حين رأى أهمية بناء إمبراطورية خاصة بالفن تبتلع في أكاديميتها كل الواقع الفوضوي.

> **ليس هناك ما يوازي احتياج الصورة إلى الظواهر الخارجية للانطلاق إلى الفكر واللون**

من أهم كتّاب المسرح عبر التاريخ

هنريك إبسن..
رائد الواقعية المسرحية

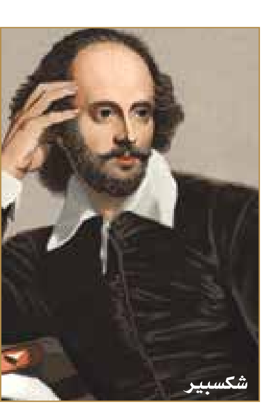

وليد رمضان

يعد النرويجي هنريك إبسن (١٨٢٨-١٩٠٦م) الكاتب المسرحي الذي يلقب بأبي المسرح الحديث، هو الرائد الحقيقي للواقعية المسرحية ومن أهم كتاب المسرح على مر التاريخ، حيث انتهج المنعطف الواقعي في أعماله منذ تطرق إلى قضايا واقعية، وقام بإبراز عيوب مجتمعه، كما تناول قلمه الجريء قضايا إنسانية خالدة تشغل الإنسان عبر العصور، مثل قضايا النفاق الاجتماعي والفساد والتقاليد البالية وغيرها.

إذا كان شكسبير (١٥٦٤ – ١٦١٦م) هو أعظم الكتاب المسرحيين في الأدب الأوروبي، وموليير (١٦٢٢ – ١٦٧٣م) أول من وضع اللبنة الأولى في مسرح الواقعية، فإن إبسن في رأي النقاد هو أعظم الكتاب المسرحيين في أوروبا بعد شكسبير، لأنه ظل محتفظاً بقيمة قلمه في الوقت الذي كان المذهب الطبيعي مسيطراً على الحياة الأدبية المسرحية؛ فقبل إبسن كانت الأعمال المسرحية تعتمد على تقديم النفس البشرية بلا رتوش، وتسيطر عليها الغريزة على حساب القيم والأخلاق، ثم جاء إبسن بالفكرة أو المشكلة الاجتماعية وجعلهما البطل الحقيقي للعمل المسرحي.

عانى إبسن في بداية حياته كثيراً، وقد اضطر للعمل في صيدلية، كما كان يستغل وقت الفراغ لقراءة أعمال عمالقة الأدب شكسبير وموليير ولامارتين وغيرهم، ثم قام في عام (١٨٥٠م) بكتابة أولى مسرحياته (كاتالينا)؛ وهي مسرحية شعرية استوحاها من تاريخ النرويج. عمل إبسن في عام (١٨٥١م) مساعداً في مسرح الشمال في بيرجين، ثم أصبح مديراً لمسرح كريستيانا العاصمة النرويجية (أوسلو حالياً)، ثم سافر الى الدنمارك وألمانيا لدراسة التكنيك المسرحي، وفي عام (١٨٥٤م) كتب مسرحية (السيدة من البحر)، وفي عام (١٨٥٥م)، كتب مسرحية (الملك الجليل)، وتجري أحداثها


موليير


شكسبير

في العصور الوسطى أيضاً ولكن بطريقة رومانسية شاعرية مليئة بالحديث عن أمجاد النرويج السابقة .

بدأت الأنظار تتجه إلى إبسن لأنه أنتج أسلوباً جديداً في معالجة قضايا المجتمع، فأسس مدرسة خاصة كانت تعتمد على تقديم موضوعات اجتماعية تؤرق وتفسد المجتمع الأوروبي، واستخدم قلمه الجريء في مواجهة مظاهر الفساد والظلم، فمسرحياته قامت بإيقاظ المجتمع الأوروبي من غفوته، بل إن ما قام به إبسن يعد ثورة إنسانية لم يقدم عليها كاتب غيره حتى اليوم.

قدم إبسن شخصيات تنبض بالحياة والثورة والواقعية.. شخصيات نراها كل يوم ونتفاعل معها.. نحبها ونكرهها، وكان عبقرياً في تقديم صورة شديدة الواقعية تصل إلى حد المرارة في تصوير الصراع بين الخير والشر، وعرض المشكلة من نهايتها دون تقديم حل للمشكلة تاركاً المتلقي يفكر ويختار الحل حسب رؤيته وضميره. لأنها تعتمد على الحبكة والإثارة وخبرة الممثلين والحوار التقليدي المبني على المثالية والجمل المحفوظة، فجاء إبسن وقام بتحطيم كل هذه القوالب الجامدة وقدم رؤيته وأفكاره ومنهجه.

حصل إبسن بعد ظهور مسرحية (براند عام ١٨٦٠م) على راتب ثابت من الدولة أمّن له مستقبله، ثم كتب مسرحية (ملهاة الحب)، وهي مسرحية ساخرة أثارت عاصفة من النقد، وتلاها بالمسرحية التاريخية (الأدعياء عام ١٨٦٤م).

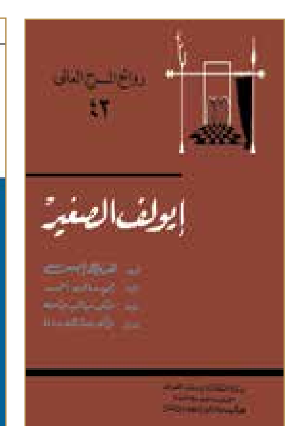
وكتب إبسن خلال وجوده في ألمانيا مسرحيات واقعية اجتماعية رائعة، صور فيها صراع الفرد مع المجتمع الذي يعيش فيه ومنها مسرحيات (أعمدة المجتمع عام ١٨٧٧م)، و(بيرجنت عام ١٨٧٩م)، و(الأشباح عام ١٨٨١م)، و(عدو الشعب ١٨٨٢م)، و(البطة البرية ١٨٨٤)، ،(بيت رومرز ١٨٨٦م)، و(السيدة من البحر ١٨٨٨م)، و(هيدا جابلر ١٨٩٠م)، و(شيخ البنائين ١٨٩٢م)، و(إيلوف الصغير ١٨٩٤م)، و(جون جابريل بوركمان ١٨٩٦م)، و(عندما نستيقظ نحن الموتى ١٨٩٩م). وقدم إبسن بجانب مسرحياته الشعرية مسرحيات تاريخية تمتاز بالتحليل النفسي والشاعرية، كما كان أدبه زاخراً بالمسرحيات التي تفيض فكراً وإبداعاً؛ ففي مسرحية (بيت الدمية) تعرض إبسن للنقد القاسي وهاجم الجمهور الممثلين بقسوة. في عام (١٨٩١م) عاد إبسن إلى النرويج، فتم استقباله بحفاوة كبيرة، وفي عام (١٨٩٨م) أقيم حفل على شرفه للاحتفال بميلاده السبعين، ثم استعراض أعماله المسرحية التي بلغت (٢٦) مسرحية، وفي عام (١٩٠٠م) تعرض إبسن لعدد من السكتات القلبية جعلته غير قادر على الكتابة، بل أصبح غائباً عن الوعي معظم الوقت، ليرحل في يوم (٢٣ مايو ١٩٠٦م)، فأقامت له الحكومة النرويجية جنازة مهيبة.

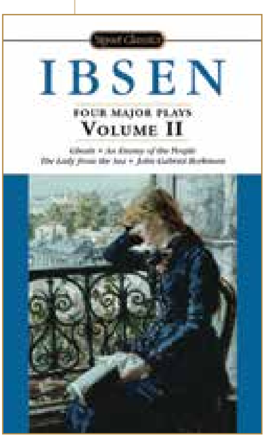
كتب إبسن أيضاً نحو (٣٠٠) قصيدة و(٢٦) مسرحية، كما كتب المقالات الصحافية وهو حسب الكاتب الإيرلندي برناردشو (١٨٥٦-١٩٥٠م) منشئ مسرح القضية الاجتماعية، وقد سار على نهج إبسن كل من برناردشو والفرنسي بربيه والألماني هوبتمان، ويرى النقاد أن إبسن تفوق على كل من سبقوه، باستثناء شكسبير، في قدرته على استخدام الحبكة والحيل المسرحية والتشويق، دون أن يفقد العمل المسرحي قيمته واتزانه، أو يبتعد عن الهدف الأساسي.

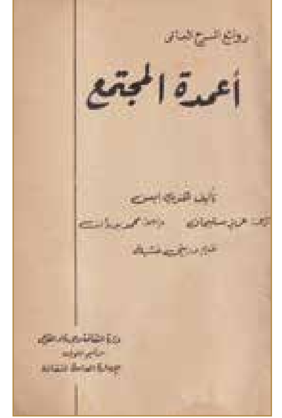
> **تناول في مسرحياته قضايا إنسانية خالدة تشغل الوجود الإنساني**

> **جاء إبسن بالفكرة والمشكلة الاجتماعية وجعلهما البطل الحقيقي للعمل المسرحي**

> **نهل من تراث شكسبير وموليير ولامارتين قبل أن يخط أول مسرحية له (كاتالينا)**







من أغلفة رواياته



فرحان بلبل

المسرح والفنون الجديدة

طوال قرون كان المسرح هو الحكواتي الوحيد للناس في سهراتهم، لكن في أول القرن العشرين اخترعت البشرية فناً جديداً شكل خطراً كبيراً على المسرح وهو السينما، وهي فن يقدم كل ما يقدمه المسرح لكن بشكل أمتع وأكثر إبهاراً؛ ففيها الحكاية وتمثيلها والفكر والجمال، وهي فن جمعي يحشد مئات الناس في المكان الواحد كما يفعل المسرح، فسرقت منه الجمهور الذي ظل طوال قرون لا يجد فناً جامعاً غير المسرح. وهنا أخذ المسرح يعيد النظر في وسائله وأدواته، وكان في ذلك خير كثير وشر كثير.

وأول مظاهر الخير ولادة المخرج الذي أعاد النظر في ترتيب عناصر العرض المسرحي، لتقديم شكل أبهى يستطيع الصمود في وجه الوحش المفترس الجديد. أما أول مظاهر الشر فهو أن المسرح حاول أن يستعير بعض أدوات السينما لكي يتغلب عليها. وساعده اكتشاف الكهرباء على تغيير جذري في أسلوب العرض المسرحي، ومع أن الكهرباء جعلته أكثر جمالاً، إلا أن الخطر جاء من تخلي المسرح في كثير من الأحيان عن الاعتماد على ركنيه الأساسيين وهما (الممثل والكلمة). وكاد الإسراف في هذا التخلي يقضي على خصوصية المسرح في أنه صلة حية بين فريق إنساني وفريق إنساني آخر بشكل مباشر. وهذا الشيء لا تستطيعه السينما. فباءت كل محاولات سرقة أدوات السينما لاسترجاع الجمهور بالفشل، ولهذا عاد المسرح إلى طبيعته الأولى في الاعتماد على الممثل والكلمة لكن بشكل جديد، جاء نتيجة ولادة المخرج. وهو ما سُمِّيَ (تكامل العرض المسرحي).

وبالوصول إلى تكامل العرض المسرحي، بدأ المسرح يطور نفسه من خلال أداتيه الرئيسيتين وهما: الممثل والكلمة. فبدأت تظهر أساليب جديدة في التمثيل لتزيد من براعة الممثلين، والكُتاب أصحاب الكلمة في المسرح أخذوا يجدون سبلاً جديدة في الكتابة لكي تُحمَل كلمتهم على أجنحة أكثرَ شحذاً للفكر والمخيلة والجمال. وكان ذلك أيضاً وجهاً من وجوه الوقوف أمام طغيان السينما. أما الإخراج الذي ينظِّم الممثل والكلمة فصار يُبرز التجديد الذي سار فيه كتابُ الكلمة وأبطالُ فن التمثيل. ومن هنا ظهر ما يسمى بـ(الرؤية الإخراجية). ولعل أوضح مثال على ذلك أن نصاً ما يتناوله عدد من المخرجين، فتجد عند كل واحد منهم أشكالاً في الأداء وتقديم الرؤية تفتنك حتى كأنك تشاهد النص لأول مرة، وإذا بالمسرح يرتقي بنفسه ليعمِّق جانبه الفكري والجمالي. ولأن المسرح استفاد من التقنيات التي يقدمها التقدم العلمي، فقد ظل الفنُّ المسيطر على حفلات السمر برغم صالات السينما التي تملأ كل أحياء المدن. فللسينما متعتُها، وللمسرح متعتُه وهما نوعان من المتعة يتجاوران ولا يتنافسان.

> في بدايات القرن العشرين ابتكرت البشرية فناً جديداً شكل خطراً على المسرح ألا وهو فن السينما

لكن في منتصف القرن العشرين جاء منافس شديد الخطورة للمسرح والسينما معاً وهو التلفزيون؛ وهذا الوحش الكاسر سرق الناس الذين كانت السينما قد سرقتهم من قبل، خاصة أنه متوفر في البيت. فكان طبيعياً أن يرتعد المسرح خوفاً من هذا العدو الجديد، وكان خوفه أكبر بكثير من خوفه من السينما. ولا يُنكَر أن السينما والتلفزيون قدما بعض النصوص المسرحية. وأضاف التلفزيون إلى

المسرح إعلاماً لم يكن متيسراً له من قبل، فهو منبر للدعاية الإعلانية، وهو يستضيف العاملين في الوسط المسرحي ويتيح أحياناً للمسرحيين بعض النجومية التي يحسدون التلفزيونيين على نيلهم الكثير منها، وقام التلفزيون بتصوير وعرض كثير من المسرحيات من مختلف أنحاء العالم، فصار المرء بواسطته يشاهد مسرحيات لم يكن يحلم يوماً أن يراها إلا إذا قطع المسافات الشاسعة لرؤيتها، لكن هذه الخدمات الرفيعة التي قدمها التلفزيون كان يقابلها سرقة الجمهور من المسرح، وهكذا بدأ المسرحيون يبحثون بشكل محموم عن وسائل تعيد إليهم بعضَ ما سُرِق منهم... فهل انتصر المسرح في معركته؟

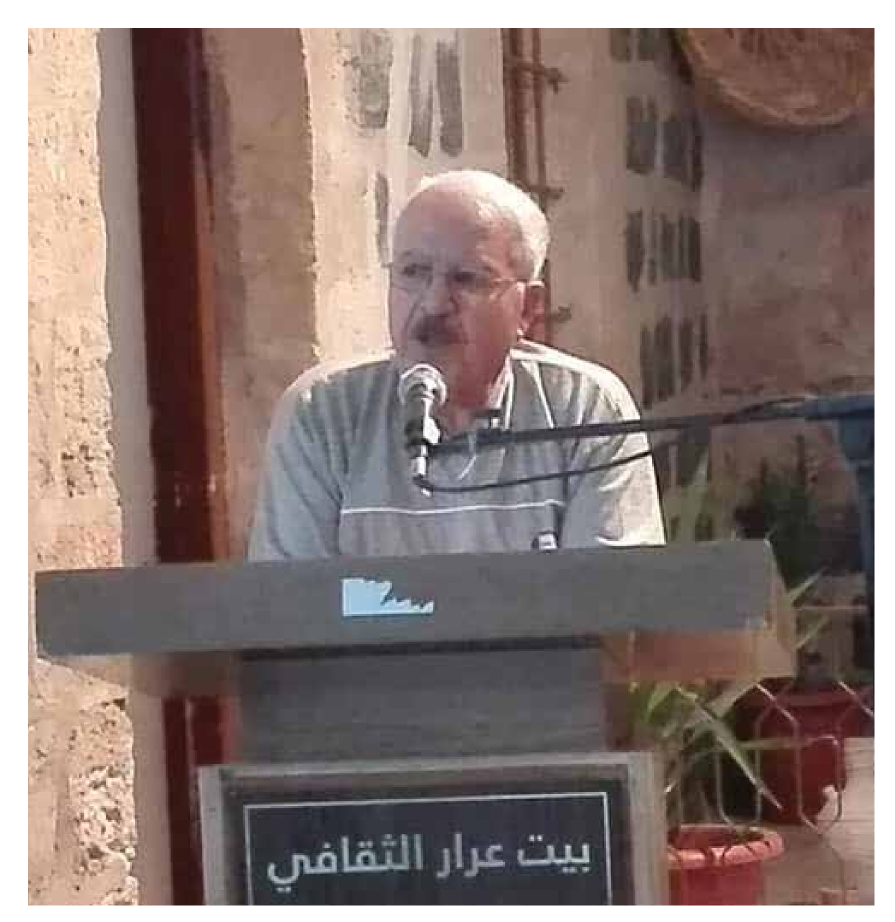
لقد نجح المسرح في الوقوف في وجه السينما عندما عاد إلى صقل أداتيه الرئيسيتين، فتوصل إلى العرض المسرحي المتكامل، لكنه خسر معركته مع التلفزيون عندما بدأ المسرحيون البحث عن الوسائل التي تعيد إليهم جمهورهم المسروق منهم والمكانة التي انتُزِعت منهم. ولكي يحققوا الانتصار عليه، توصَّلوا إلى أخطر أسلوب وهو أن يسرقوا من التلفزيون بعض أدواته وأشكاله، لعل المسرح يفتن جمهوره كما يفتن التلفزيون متفرجيه؛ فقد استخدموا الإمكانيات الآلية مثل استخدام شاشات السينما للعرض الخلفي أثناء التمثيل على الخشبة مثلاً، ما يعني إيجاد إمكانيات تكتيكية متقدمة تسمح بقدر أكبر من الحركة والحيوية. وفي حالة وجود خشبة مسرح أو صالة متحركة آلياً، يمكن تغيير المنظر والمنظور بشكل مستمر، ولجؤوا إلى تقنيات الإضاءة وما يتفرع عنها من تقنيات الأقنعة وغير ذلك مما يستخدمه التلفزيون بسهولة. لكن المسرحيين بهذا الشكل اقترفوا أكبر خطأ يمكن أن يحاربوا به أنفسهم ومسرحهم، لأنهم أخذوا ينافسون التلفزيون بوسائله لا بوسائلهم. وبدأت هذه المنافسة تأخذ شكلها السافر في العقد الأخير من القرن العشرين حتى اليوم. وهكذا دخل المسرح في نفق الشكلانية؛ هذه الشكلانية هي التي أدخلت المسرح إلى تقليد التلفزيون، لعل لعبة التلفزيون الفاتنة تردُّ إليه الجمهور الذي قبع في البيوت أمام الجهاز الصغير. وإذا كانت السينما قد زادت من جرعة الإثارة باستخدام الكمبيوتر لتتغلب على فتنة التلفزيون، وتحولت إلى أفلام تلفزيونية وصلت إلى ابتكار نوع جديد من الأفلام هو (الأكشن)، فإن المسرح ركب السينوغرافيا البصرية التي صارت همَّ المسرحيين في العالم، وهذا الاتجاه الذي أصبح هوس المسرحيين يقوم في الدرجة الأولى على مادة نصية وليس على نص مسرحي قوي، لأن هذا النص يجبر المخرج على تقديم الحوار بشكل عميق يقوم على أداء الممثل، ولن يتحقق للممثل أن يؤدي حوار النص المسرحي العميق إلا إذا كانت الوسائل البصرية في العرض المسرحي في خدمة دوره، مما يُخرجها من دائرة الشكلانية والإبهار البصري، وهذه المادة النصية تُكتَب بشكل (سيناريو) مهمتها أن تتيح للمخرج أن يقدم الإبهار البصري قبل أن يقدم أدباً مسرحياً كما كان الحال من قبل، وقبل أن يقدم ممثلاً يجيد أداء الدور المسرحي، وإذا بالعنصرين الأساسيين اللذين قام عليهما فن المسرح وهما (الكلمة والممثل) يختفيان تحت أطباق حوار غير درامي، وتحت أطباق المكياج والإضاءة وتحت ركام السينوغرافيا. وبذلك غاب أو ضعف النص المسرحي، وبدا المسرح وكأنه يدير ظهره لكل ما تعلمه من إتقان العرض المسرحي المتكامل، وإتقان الكتابة المسرحية ليقدم عرضاً متقن الشكل فارغ المضمون. لقد أعلن المسرحيون موت الكاتب المسرحي، وأعلن لهم المسرح نفسه عن موت الممثل لأنهم استبدلوه بالبهلوان، فقتلوا عنصرَي المسرح اللذين يشكلان جوهره.

بعد أكثر من عشرين عاماً — وهو عمر المسرح التجريبي الدولي في القاهرة – من هذه المحاولة اليائسة، بدأ المسرحيون في العالم يكتشفون أن اللهاث وراء تقليد التلفزيون أوصل مسرحهم إلى الباب المسدود، واكتشف النقاد والجمهور أن المسرح يحارب نفسه ويخسر أسلحته في معركته في مواجهة ذلك الوحش الصغير الحجم الكبير التأثير القابع في زوايا البيوت كالتعويذة السحرية. ومع أن هذا الاكتشاف أصبح واضحاً كما صار ابتعاد الجمهور عن المسرح أمراً لا يمكن تجاهله، فإن المسرحيين في العالم مازالوا يلهثون وراء الشكلانية وما تفرَّع عنها من هجر النصوص القوية التي لا يمكن تأديتها إلا ضمن شروط العرض المسرحي المتكامل. وهذا هو الحال الذي وصل إليه المسرح في العالم وفي الوطن العربي.

أسهم بروز فن السينما في التأثير في المسرحيين وسعيهم إلى إعادة النظر في مسرحهم وأدواته

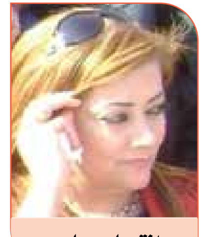
في منتصف القرن العشرين ظهر المنافس الأكبر للمسرح وهو التلفزيون

لجأ المسرح إلى التقنيات الجديدة واعتمد الفنون البصرية وتقوية الممثل



شاعر وكاتب دراما مسرحية

حسن ناجي: كتاباتي المسرحية تزاوج بين النثر والشعر


انتصار عباس

حسن ناجي، شاعر وكاتب دراما مسرحية وإذاعية وتلفزيونية، كتب للإذاعة الأردنية أكثر من ألف حلقة درامية، وللتلفزيون الأردني (٦٠) ساعة، أما للمسرح فقد عُرض له أكثر من (٨٠) عملاً مسرحياً (مسرح مدرسي، مسرح أطفال، مسرح كبار)، شارك في خمسة عشر مهرجاناً مسرحياً محلياً وعربياً، وفازت مسرحيته الشعرية للأطفال (الكنز) في مهرجان السويس عام (١٩٨٨م) بالجائزة الأولى، كما أصدر ثلاثين كتاباً في المسرح والشعر والزجل الشعبي، والدراسات الأدبية؛ خاصة الدرامية.

■ **حسن ناجي أين يجد نفسه بين هذه الفنون التي كتبها؟**

–أجد نفسي في المسرح، فهو بوابة الفنون فكتبته نثراً وشعراً وزجلاً، وكتبني إنساناً يعشق الحركة ويرفض السكون، فالحركة حياة والسكون موت، كان يريدني حياً لأكتبه، وأريده نصاً لأبقى على قيد الحياة.

■ **كتبت المسرح التعليمي للمدارس، ومسرح الطفل، ومسرح الكبار ومسرح الدمى، فهل وجدت في هذه الأنماط المتعددة من تشابه أو تضاد؟**

–أنا موجود في كل نصِّ كتبتُه، وبغير ذلك سأجد نفسي غريباً عن الشخوص والأحداث، صدقاً أقول إن الشخوص تعيش معي أثناء الكتابة، ولا تغادرني أبداً، وكم يطيب لي أن أراها على خشبة المسرح بكل نبض الحياة فيها، أنظر إليها فأراها تعرفني، وتبتسم لي.

■ **كتبت المسرح الإيمائي (بانتو مايم) للصم، وكتبت المسرح السمعي كما تسميه أنت للمكفوفين، فهل لك أن تحدثنا عن هاتين التجربتين؟**

–في عام (١٩٧٦م)، افتتحت وزارة التنمية الاجتماعية مدرسة مختلطة لتعليم الصمّ في إربد القراءة والكتابة، والطلاب دون سن الخامسة عشرة، فزرتها في ذات السنة أنا والمخرج المسرحي باسم دلقموني الذي أعتبره من أفضل خمسة مخرجين مسرحيين في الأردن، وكان هدفنا أن نقدّم لهذه الفئة ما نستطيعه من فنون مسرح (البانتومايم) لكننا فوجئنا أن هذه الفئة قادرة على التمثيل المسرحي فتشجعنا لكتابة وإخراج مسرحية أبطالها من المدرسة ذاتها، فتعلمت لغة الإشارة من المعلمات والطلاب خلال أسبوع فقط، وكتبت نصّاً مسرحياً قاموا بأدائه مع المخرج باسم وترجمتي بالإشارة لتعليماته، ثم تعرّفت من خلال أهالي الطلاب إلى مجموعة من الشباب والشابات الصم، وبدأنا معهم مشوار المسرح؛ أنا أقوم بالكتابة والإخراج أكثر الأحيان، ويساعدني المخرج باسم في إخراج بعض المسرحيات، فقد وصل عدد المسرحيات إلى ثماني عشرة مسرحية، كتب بعضها الشباب الصم وأحدهم أخرج مسرحيتين تحت إشرافي، ثم فكرت بتأسيس نادٍ خاص لهذه الفئة، وبالفعل تم تأسيس النادي في (١٩٨٠م)، وهو موجود حتى اليوم يمارس نشاطاته.

أمّا المسرح السمعي، وهكذا اخترت له الاسم الخاص بالمكفوفين فالفضل فيه

للفنانة المخرجة المسرحية الكفيفة روان بركات، وهي التي تخرجت في الجامعة الأردنية قسم الفنون إخراج مسرحي، فقد طلبت مني التعاون لكتابة مسرحيات للمكفوفين فكتبت اثنين وعشرين نصاً مسرحياً، وهو يشبه المسرح الإذاعي وقام بالتمثيل كبار ممثلي الأردن منهم داوود جلاجل، وعبد الكريم قواسمة، وزيد خليل، وسهير فهد، ومن المعروف أن المسرح السمعي سماعي فقط مع موسيقا دون ديكور، وقد نجحت هذه التجربة، وما زالت روان تقوم بنشاطات لهذه الفئة من المعاقين.

■ أعرف أن مسرحياتك التي شاركت بها في المهرجانات قد حصلت على جوائز، هل تحدثنا عن ذلك؟

–نعم، لقد فازت لي أكثر من مسرحية في المهرجانات وهي: مسرحية الكنز في مصر/ السويس، حكايات ثعلوب عمان/ الأردن، ومسرحية داليا سوسة/تونس و عمان/ الأردن، ومسرحية المنجم عمان/ الأردن، ومسرحية دفاتر الثلج عمان / الأردن، ومسرحية عسل الدبابير عمان / الأردن، ومن المعروف أن المسرحية تتوزع جوائزها على المؤلف والممثلين والمخرج والملحن والديكور وغيره، ومجموع ما فازت به هذه المسرحيات خمس وعشرون جائزة.

■ كيف وجدت نفسك كاتباً مسرحياً، نثراً وشعراً وزجلاً؟

–لقد بدأت قارئاً للقصص الشعبية ومازلت ،خاصة الزير سالم وعنترة و سيف بن ذي يزن وأبو زيد الهلالي، وأنت تعرفين أن هذه القصص يتخللها النثر والشعر الفصيح والزجل، وقد تأثرت بهذا الأسلوب وبدأت محاولاتي الأولى في المرحلة الثانوية، ونجحت مع أحد زملائي بتقديم تمثيليات قصيرة في المدرسة، في مرحلة التوجيهي انتسبت إلى النادي العربي في إربد، وبدأت بتقديم مسرحيات بتأليف مشترك بيننا، ثم أخذ كل منا منحى خاصاً به في الكتابة المسرحية، واستمرت كتاباتي المسرحية مزاوجة بين النثر والشعر والزجل، حتى إنني قدّمت للإذاعة الأردنية برنامجاً درامياً زجلياً من ستين حلقة بعنوان (وقّف نحكي).





مهرجانات مسرحية من الأردن

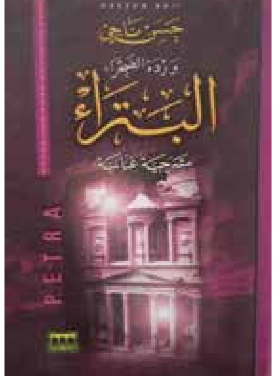
■ وماذا بعد أيها الشاعر والمسرحي؟

–أودّ أن أقول لكل فنان اترك بعدك بصمة تدلّ عليك، وتكون بوصلة لمن أراد الوصول، وأنا أراني في كل ما كتبت، وبوصلتي أنني في (١٩٨٦م)، أسست مع زملائي فرقة فنية مسرحية كانت أول فرقة في الأردن اسمها (فرقة مسرح الفن)، إربد، وقدمت هذه الفرقة اثني عشر مهرجاناً مسرحياً محلياً بالتعاون مع وزارة الثقافة، وشاركت في عشرة مهرجانات، وحصلت على جوائز كثيرة، وقد وكانت الفرقة بوصلتي لأنني أؤمن بالعمل الجماعي.

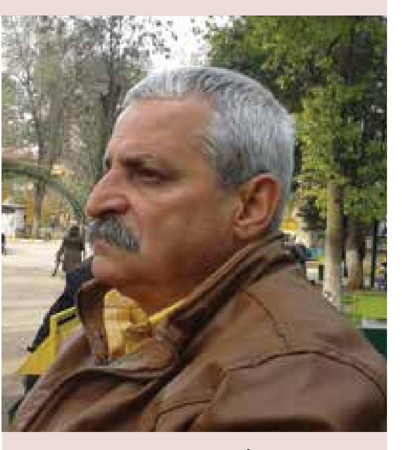
> وجدت نفسي في المسرح فكتبته نثراً وشعراً وكتبني إنساناً لأبقى على قيد الحياة







من أعماله



أنور محمد

الأكاديمي المسرحي

حسن المنيعي

من الرموز الثقافية التنويرية

د. حسن المنيعي، الناقد والمفكِّر والباحث والأستاذ الجامعي الذي رحل منذ أيام، والذي اتّسم فكره النقدي بالغيرة على الشخصية المغربية والعربية، أسّس اتجّاهاً فلسفياً في النقد المسرحي العربي، خاض من أجله صراعاً (داروينياً) للبقاء كأمّة صاحبة (عقل) نقدي وهوية ثقافية. وهو بذلك لا يدّعي امتلاك حقائق النقد، أو علم النقد. هو بحث في الوجدان الوطني والقومي بعقلية المثقّف (العضوي) وليس بعقلية السلطة. بالتأكيد سيختلف بعض، وربّما كثيرون ممّن يشتغلون في المسرح مع آرائه، وقد يضعونه في موضع الشبهة بصفته صاحب رأي مُعارض.

حسن المنيعي مارس التفكير النقدي بحريّة المثقّف الذي يخشى على شخصية الأمّة من أن تضيع في الحداثة وما قبل وما بعد الحداثة. وكما اشتغل على التراث فهو لم يبرِّئه، فمن يشتغلون التراث نظرياً وعملياً ليسوا مبرّئين من تزوير ودفن قيم الحق والجمال والأخلاق. طبعاً هو في دراساته لم يقطع، ولم يبتر العلاقة مع التراث، بل كان يأخذ ما يراه حقيقة وهو يشغِّل مبضعه العلمي في البحث والنقد المادي العقلاني. وكما المسرح حقل وميدان صراع الأفكار عبر تجسيدها فعلاً؛ حركة على الخشبة/ الركح، فإنّ التأريخ والتاريخ مليئان بالتوترات الدرامية التي تتشكّل منها تلك القوّة المادية للحياة؛ حياة ذاك المسرح الذي أمضى حياته يؤصِّل فيه لهذا الفعل السامي؛ الفعل المسرحي في سياقه الاجتماعي.

حسن المنيعي في بحثه؛ في مشروعه لم يكن يُصنِّع نقداً ومسرحاً مغربياً. ففي حفرياته عن بدايات المسرح المغربي، كان يبحث عن الهوية الفردية والجماعية للشخصية المغربية بما فيها من رموز ثقافية، وومضات تنويرية. كان يقرأ الدوافع العاطفية لمؤسِّسي الفعل/الحراك المسرحي، ومكنوناتهم الروحية ومعاناتهم التراجيدية، كان يقرأ الفكر الاجتماعي الذي بنوا على أساسه مسرحهم ببساطته، وأحياناً سذاجته، فالحياة حركةٌ عمليةٌ تاريخية فكرية، إنما لتتحول إلى أفعال، إلى صورٍ تعيشُ معنا، فتقلقنا وتثيرنا وتؤثّر فينا. أفعالٌ لشخصيات برغم موتها في مرحلتها التاريخية، إنّما ما تزال تحيا، تعيش، تؤثِّر فينا وتبعث تلك النشوة ونحن نشوفها على خشبة المسرح فتهزّنا، ونتعاطف مع مصائرها نفسياً وروحياً. هذه الشخصيات هي التي كان يبحث عنها حسن المنيعي في حفرياته النقدية؛ لقد كان مثل (بروميثيوس) وهو يردُّ، يصفع (زيوس) بمساندته للإنسان كي يحصل على النار فيحيا/ يعيش، ولو دفع حياته ثمناً لمبادئه.

المسرح العربي لا يحتاج إلى نظريات منطقية/ رياضية؛ وإنْ احتاج، فهو يحتاج إلى مفكرين عملياتيين، أبحاثهم تبدأ من

> أسس اتجاهاً جديداً في النقد المسرحي العربي

> مارس التفكير النقدي بحرية المثقف الحريص على أمته

العيادة مروراً بالمختبر، وهي تتحرّى سبب سقوط مشروع النهضة العربية. حسن المنيعي كان من هؤلاء المفكرين الذين يبلورون نقداً مسرحياً بدقّة علمية ذات فعالية اجتماعية، إنْ في الدرس التعليمي الابتدائي، أو الجامعي، أو الذي على خشبة المسرح. فهو كان في مشروعه يستجلي فلسفته للمسرح حتى لا يعيش الإنسان في عزلة نظرية وعملية، فلسفة ذات صلة بالممارسة وبالتقنية؛ ذلك لتقديم العلاج وفق منهج جدلي. فدراساته، مثل: (أبحاث في المسرح المغربي، التراجيديا كنموذج، هنا المسرح العربي، المسرح والارتجال، المسرح المغربي– من التأسيس إلى صناعة الفرجة، المسرح والسيميولوجيا، قراءة في مسارات المسرح المغربي، المسرح الحديث: إشراقات واختيارات، الجسد في المسرح، حركية الفرجة في المسرح– الواقع والتطلعات، عن المسرح المغربي: المسار والهوية، شعرية الدراما المعاصرة، وهو إعداد وترجمة) وغيرها.. والمشبعة تفكيراً ثورياً وهو يبدأ من اللّاعلم المسرحي إلى العلم المسرحي، وإنْ استفاد من نظريات العلوم والفنون الأوروبية– وهذه يُشير إليها كمرتكز؛ كمصدر ومرجع لاشتغاله في النقد المسرحي بكل تواضع المفكِّرين– أسّست لهذه العمارة الفنية والفكرية للمسرحيْن المغاربي والعربي. وقد تعرّض مشروعه لأذى الذئاب والضواري البشرية، فلقد شنّت عليه حروبها كي لا يستمر، ويلقى حتفه ككل مفكّر نهضوي في النظم الشمولية. حسن المنيعي؛ كان مع (جهنّم) الحق المسرحي لكل إنسان في أن يمارس حريته في التفكير والنقد، ولا أن يعيش في (جنّة) الفساد الثقافي والاقتصادي والسياسي للدولة أو للمؤسّسات المافيوية.

د.حسن المنيعي كان يقرأ، أو لنقل: قرأ حركة الأفكار الاجتماعية والسياسية في المغرب في بدايات المسرح، وتابع تغيرها، وأسهم في تطويرها في أبحاثه. فالمسرح وحده من بين الفنون يشتغل على تطوير الحياة العقلية للناس، وهذه كانت الشغل الشاغل للناقد والمفكّر حسن المنيعي، والتي حاول أن يترجمها في اجتهاداته النظرية والعملية فعلاً نقدياً، لأنّ عملية المعرفة تتحرك بواسطة الفنون، كما العلوم والآداب، التي يمكنها وفي المسرح استقراء واقع التفكير الفلسفي في المجتمع المغربي وتطوره. لنقرأ (هيراقليطس) ودعوته للتطور وإشاعة الديمقراطية، و(هيجل) وفهمه للتطور، و(ماركس) وقراءته لتطور الواقع وتناقضاته. حسن المنيعي في مسيرته الفكرية، كان يُحفِّز على التطوُّر، فيكشف عن تفكيره الفلسفي؛ عن تفكيره النقدي في النفاذ إلى أعماق الواقع لتغييره، وهو الناقد ذو الفكر العقلاني العلماني.

هي الثقافة العربية، الثقافة التي تقوم على النقد الجدلي، فيكون موضوعها المعرفة والعلم، بإعمال العقل، منهج إعمال العقل والبحث النقدي الذي استغرق تفكير حسن المنيعي، والذي شغلته حركة التطور الاجتماعي والثقافي، باعتبارها حركة جدلية بين الفكر والوجود، لصنع لحظة، لصنع حياة مستقبلية تليق بكرامة الإنسان كون الفكر الجدلي فكراً مستقبلياً يدفع إلى التطوّر الثقافي، ويُرغم السياسة على الوقوف بعيداً، فلا تعتدي على العقل والعلم؛ فيُعْدمُ (سقراط) ويُنْفى (ابن رشد).

النقدُ كما العلم، أساسه العقل، كونه أداة تطوير يغيّر جهة الثقافة، يغيّر ويتجاوز المطلق إلى التاريخي، وسط هذا الانحطاط والخراب، والبُنى الزائفة والمهزوزة. فها هي الحداثة وما بعد الحداثة، والعولمة وما بعد العولمة، تقذف حمماً من الرعب والأهوال، آخرها (كورونا) وما بعد كورونا، وقد حوّلتنا إلى قطعان وإنْ من البشر، لكنّها قطعان صارت مسعورة، لا تعرف كيف تنجو بروحها أو تنحر نفسها. عولمة تتنكّر للفن والعلم والنقد، وهذا ما كان يؤرّق المفكر المسرحي حسن المنيعي. فكل لحظة نحن مهدّدون بكوارث وأهوال لم تكن تخطر على بال، كي تنهار قيم الثقافة والجمال التي تعلو خشبة المسرح، ونموت في هذه البراري الموحشة.

بحث عن الهوية الفردية والجمعية للشخصية المغربية

رأى أن المسرح العربي لا يحتاج إلى نظريات منطقية رياضية بل إلى مفكرين عملياتيين

النقد أداة تطوير يغير جهة الثقافة ويتجاوز المطلق إلى التاريخي

حصد أربع جوائز أوسكار

فيلم «حياة باي» يمزج بين الخيال والواقع



فيلم (حياة باي Life of Pi) من أفلام المغامرات الأمريكية، التي يمتزج فيها الخيال بالواقع، وقد حقق نجاحاً كبيراً لدى عرضه في دور السينما الأمريكية. الفيلم من إخراج آنج لي، وسيناريو ديفيد ماجي، ومن بطولة كل من: سراج شارما، عرفان خان، تابو، عادل حسين، رافي سبال، جيرارد ديبارديو، وتم إنتاجه في العام (٢٠١٢م).



سوسن محمد كامل

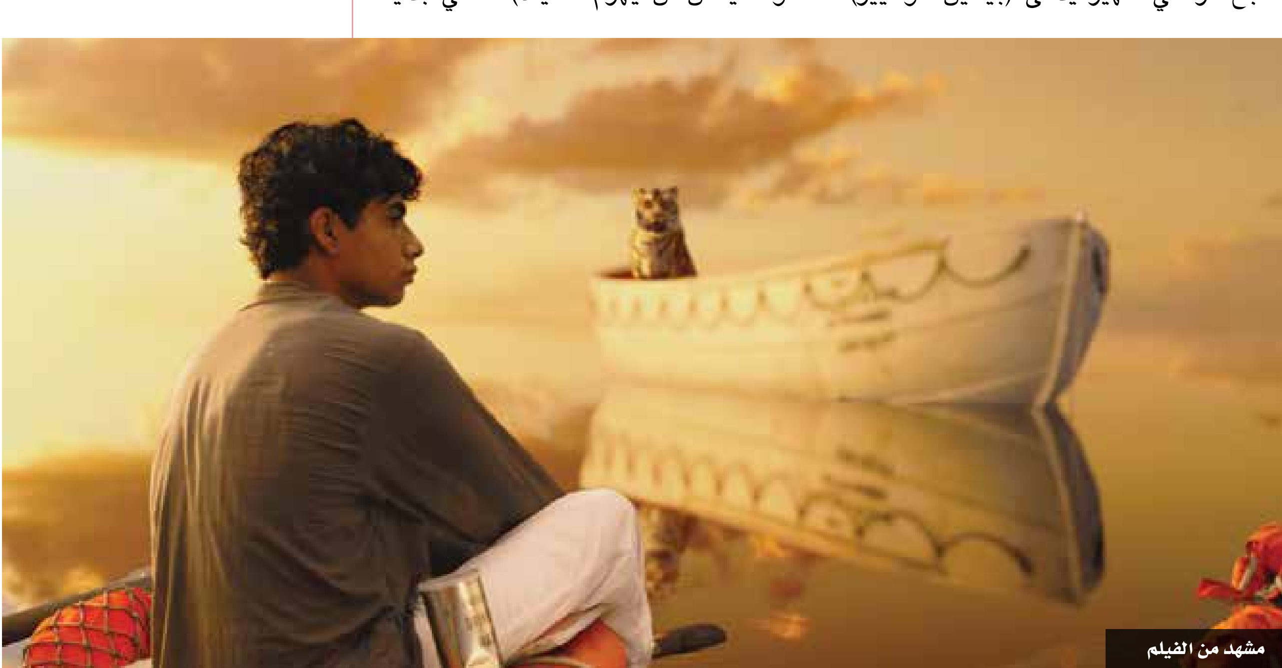
الفيلم مأخوذ عن رواية الكاتب الكندي «يان مارتل»

الفيلم قليل الحوار وبلا موسيقا تصويرية و يشي بالأبعاد الإنسانية وعمق الفكرة

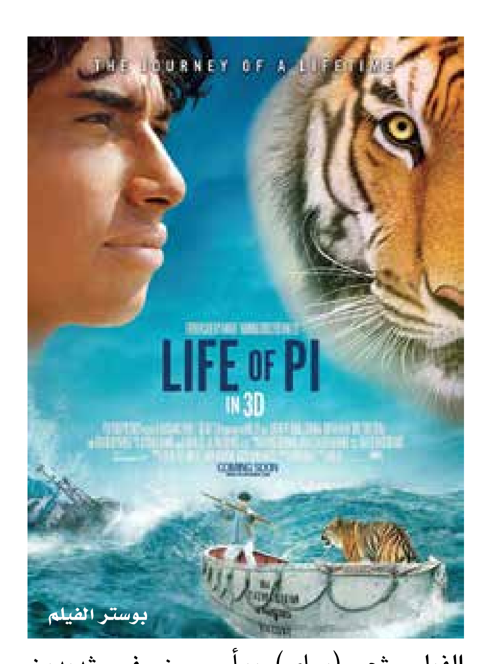
الفيلم مأخوذ من رواية الكاتب الكندي يان مارتل بعنوان (حياة باي) الحائزة جائزة البوكر الشهيرة، حيث مزجت الرواية (الفيلم) بين الأسطورة والروح، والصدام بين الحقيقة والخيال. والفيلم تقريباً بلا حوار وبلا موسيقا تصويرية، إلا من صوت تلاطم أمواج المحيط، إضافة إلى عناصر أخرى للتشويق، منها لغة السرد الساحرة المفعمة بالتفاصيل الدقيقة، والعمق الفكري الفلسفي، والأبعاد الروحية والإنسانية التي توافرت فيه. تدور أحداث الفيلم حول روائي كندي، زار الهند باحثاً عن فكرة لقصة جديدة، وأثناء جلوسه في أحد المقاهي، أخبره صديقه عن شخص يدعى (باي) حدثت معه قصة عجيبة ستزيد من إيمانه بالله، فقرر زيارته ليعرف القصة، وبالفعل ذهب إلى منزله وبدأ يستمع إلى روايته. حكى له (باي) عن طفولته حيث كان والده رجل أعمال ووالدته عالمة نباتات، وقد أسماه والده على اسم مسبح فرنسي شهير يدعى (بيسين مولتيير) وكان اختصارها (باي). أنشأ والده حديقة حيوانات بالجانب الفرنسي من الهند، وعاش (باي) في الحديقة وسط الحيوانات، وقد ربطته علاقة خاصة بالنمر (ريتشارد باركر)، على الرغم من أن والده حذره من الاقتراب منه.

وعندما بلغ السادسة عشرة من عمره، قرر أبوه الهجرة من الهند إلى كندا، حيث هناك يمكنه بيع الحيوانات بمبلغ كبير، والالتحاق بعمل آخر، وبالفعل سافرت الأسرة رفقة حيواناتها على متن سفينة شحن يابانية، ومن هنا تبدأ رحلة (باي) البحرية التي تدور حولها أحداث الفيلم. خلال إبحار السفينة، هبت عاصفة قوية تسببت في إغراق المركب وجميع من فيه، فتعلّق (باي) بزورق نجاة شاركه فيه حمار وحشي وقرد ونمر متوحش، افترس النمر جميع الحيوانات وبقي هو وباي على ظهر القارب في وسط المحيط.

يقول مؤلف الرواية/الفيلم: (وحده الخوف يمكن أن يهزم الحياة)... ففي بداية



مشهد من الفيلم



بوستر الفيلم

الفيلم شعر (باي) بيأس وخوف شديدين من وجوده في قارب صغير، تتقاذفه أمواج المحيط العاتية، مع نمر جائع يترقب اللحظة لالتهامه. تغلب (باي) على تلك المشاعر، من خلال استرجاع كل ما قرأه وتعلمه، ما قوى إيمانه وشحذ عزيمته للحياة، وبدأ بالانشغال بالتفاصيل كالصيد وتخطّي العطش وإطعام النمر وترويضه؛ ولجأ إلى استخدام المنطق والعلم للبحث عن الطعام، وقد ساعده على ذلك كتيب يحمل إرشادات للنجاة من الموت، وسط محيط شاسع، ومواجهة أحوال طقس وجغرافية مرعبة لا يمكن للمرء أن يتجاوزها دون أن يفارق الحياة، فالروتين اليومي وإيمانه القوي بوجود الخالق هما ما أبقيا (باي) عاقلاً، وهناك في عرض المحيط وحيداً، حيث لا توجد غير السماء والنجوم المتلألئة، شعر باي بوجود الله حوله وظهرت له معجزات قوّت من إيمانه، كارتطام سرب من الأسماك الطائرة بقاربه فكان وليمة طازجة له وللنمر، كما شعر بالانبهار وهو يشهد صاعقة يصفها بالمعجزة، كانت سبباً في إخماد قلق النمر المتربص به الذي يشاركه القارب، فكان (باي) يرقبه بعين، ويرقب بالعين الأخرى النجوم، ويشهد عظمة صور الطبيعة، ما يزيد من تعمقه الروحي.

جرفت أمواج المحيط الهادي المركب، فوجد (باي) نفسه في جزيرة مليئة بأشجار الفاكهة العملاقة، ومئات من حيوان السرقاط، فظن أن بإمكانه الاستمرار بقية حياته على تلك الجزيرة، ولكن بحلول المساء، حدثت أمور غريبة؛ فأثناء تناوله إحدى ثمار الفاكهة، وجد بداخلها سن إنسان، ولاحظ أن جميع الحيوانات على الجزيرة تهرب وتختبئ فوق الأشجار، وأن المياه في الجزيرة تتحول إلى سائل حمضي، ذي لون بديع يذيب أي شيء بداخله، فأدرك أن هذه الجزيرة تغدو متوحشة في مثل هذا الوقت من اليوم، حينها قرر (باي) مغادرة الجزيرة فوراً بعد جمع كل ما يستطيع جمعه من الثمار، فركب القارب مع النمر (ريتشارد باركر)، وظلا فيه يصارعان أمواج المحيط، حتى وصلا إلى أحد شواطئ المكسيك، وهناك غادر النمر المركب، بعد أن تبادل الاثنان نظرات مبهمة مليئة بمشاعر إنسانية، واختفى بين أشجار غابات الشاطئ، وبعد ساعتين رأى بعض المارة (باي) منهكاً على الشاطئ، فحملوه إلى أحد المستشفيات بالمكسيك، وحين مكوثه في المستشفى أرسلت إليه شركة الشحن اليابانية مندوبين، ليعرفا سبب غرق السفينة، فلما أخبرهما قصته الحقيقية،

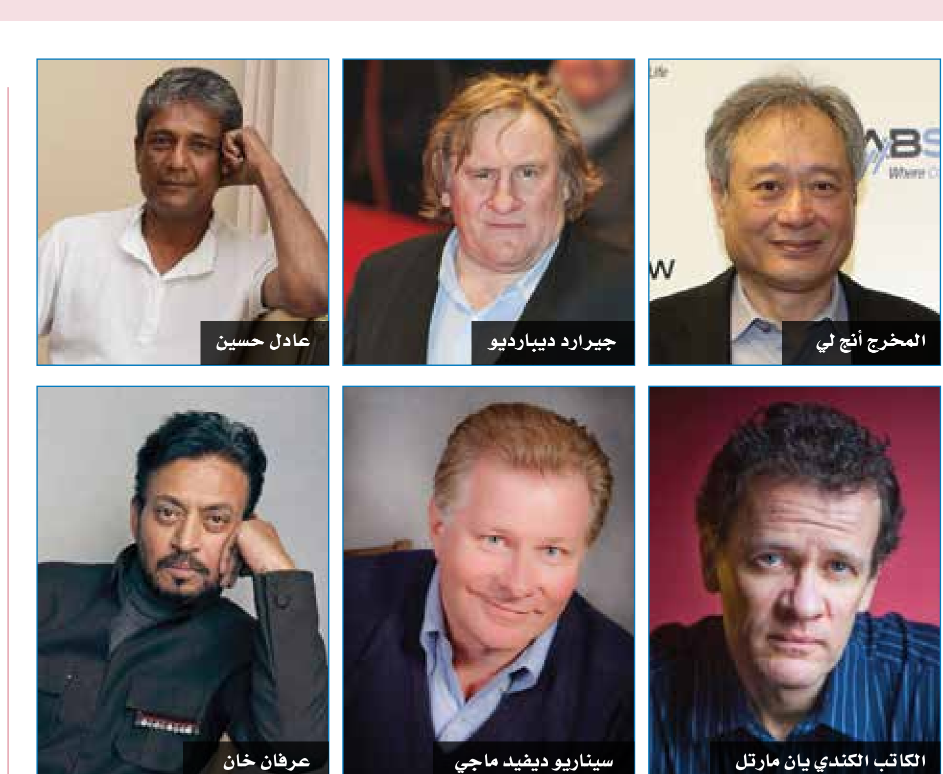
> **تميز الفيلم بأبعاده الروحية والإنسانية وبعمقه الفكري والفلسفي**

> **الفيلم يحكي قصة ليست وصفاً لعالم واقعي بل هي وصف لعالم موازٍ**





مشاهد من الفيلم



> يدعو الفيلم في مضمونه إلى الإخاء ومعاني الإيمان الحقيقي

> جسد الفيلم الصدام بين ما هو حقيقي وما هو خيالي

لم يصدقاها، فألف لهما قصة أخرى من خياله.

في روايات البحر عادة ما يكون البطل عنصراً كافياً للتشويق، خاصة عندما تضعه في جزيرة غير مأهولة، كما في فيلمي (Cast away)و(All is lost).. وأول ملاحظة يمكن تسجيلها عن الرواية/الفيلم، هو الصدام بين ما هو حقيقي وما هو خيالي، أحدهما على قدر من المعقولية والآخر على قدر أكبر من الخيال الجامح. وهو مزيج يبقي قدراً من المعقولية على الأحداث الخيالية في الفيلم، ليس بمعناها الحرفي الواقعي، ولكن بمعناها الأدبي، الذي يرى أن الرواية ليست وصفاً لعالم واقعي، بل هي وصف لعالم موازٍ.

في الفيلم دعوة للإيمان والتسامح والإخاء بين الأديان، نراها من خلال مناجاة (باي) ربه. كان (باي) يشعر بأنه يتحرك داخل رحم كونية مقدّسة، يصاحب ذلك إحساسه الدائم بالسمو والابتهاج والفرح. كما ورد في الفيلم الكثير من العبارات التي تؤكد فكرة التسامح، ومنها قول (باي) في أحد مشاهد الفيلم: (إن الإيمان منزل به الكثير من الغرف)؛ فجميع الأديان تحث على الحب والتعايش بين الناس، وتوحيد قلوبهم على محبة الله.

كما نرى في رحلة (باي) الكثير من معاني الإنسانية والصداقة بينه وبين النمر، منها اصطياده للسمك وإطعامه للنمر الجائع، وحزن (باي) الشديد عند رحيل النمر (ريتشارد باركر) دون أن يودعه.

حصد الفيلم أربع جوائز أوسكار، وهي: جائزة أفضل مخرج، وجائزة أفضل موسيقا تصويرية، وجائزة أفضل تصوير، وجائزة أفضل تأثيرات بصرية. ورُشح كذلك لثلاث جوائز غولدن غلوب، وقد صور الفيلم بتقنية الـ(3d). وبلغت إيراداته أكثر من نصف مليار دولار.



من أبرز الأفلام السينمائية في رومانيا

«موت السيد لازارسكو» والتفاصيل الصغيرة

برزت سينما الموجة الجديدة الرومانية منذ العام (٢٠٠٥م) لتحصد ست جوائز في مهرجان كان السينمائي، وتلفت أنظار النقاد بأفلام (موت السيد لازارسكو، ٤ أشهر و٣ أسابيع ويومان، وبكالوريا للمخرجين؛ كريستيان بيو، وكريستيان مونجيو وكريستان نيمنسكو، وأفلام أخرى لمخرجين شباب هم تودور جورجيو، وماريان كريستيان، وكاتلين ميتوليسكو، وفلورين سيريان.


محمد سيد مصطفى

طرح المخرج أفكاره بطرق فنية بسيطة بعيداً عن الحيل التكنولوجية والديكورات الفخمة


مشهد من الفيلم

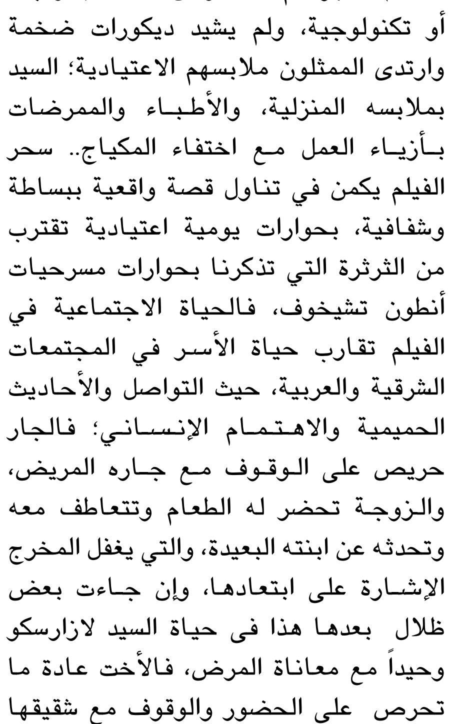
تميزت موجة السينما الجديدة الرومانية بالواقعية الاجتماعية والبساطة والاقتراب من حياة الناس اليومية، ولم تقع في رد فعل ايديولوجي بل اهتمت بفنيات وجماليات الفيلم السينمائي، واعتمدت على التمويل الذاتي عبر شركات إنتاج صغيرة ومن أهم أفلامها فيلم (موت السيد لازارسكو) من إخراج كريستيان بيبو أنتج في عام (٢٠٠٥م)، يحكي عن لازارسكو رجل في السبعين من عمره من الطبقة المتوسطة يعيش وحيداً بين مجموعة من القطط وسط قذارة وغبار بعد موت زوجته ورحيل ابنته إلى كندا، ووجود أخته في مدينة تيميشوارا البعيدة عن إقامته في بخارست. يدمن على الشراب، فيصاب بقيء وتقرحات في معدته ويسقطه، فيلجأ إلى جاره وزوجته اللذين يهبان إلى نجدته وإعطائه الأدوية، ويتم الاتصال بالإسعاف الذي يحضر بعد ثلاث محاولات لتبدأ رحلته إلى مستشفى يجري له بعض الإسعافات، وبسبب نقص معدات المستشفى تنقله الممرضة إلى مستشفى آخر يجري له بعض الفحوصات فيكتشف إصابته بمرض السرطان ثم يحول إلى مستشفى أخير تنتهي حياته فيه بعد ليلة طويلة صاحبته فيها ممرضة مخلصة في عملها.

التحدي الأول للمخرج كريستيان في الفيلم كان مدة الفيلم والتي لا تتعدى الليلة الواحدة، وبعنوان يفقد المتفرج دهشة التوقع؛ فالسيد لازارسكو سوف يموت في نهاية الأحداث كما يشي العنوان، وفي أماكن تصوير مغلقة ومحدودة، وهي شقة لازارسكو وداخل سيارة الإسعاف وثلاثة مستشفيات، وكما قال المخرج (أحاول أن أطرح أفكاراً بأبسط الطرق الفنية)، فهو لم يستعرض حيلاً إخراجية أو تكنولوجية، ولم يشيد ديكورات ضخمة وارتدى الممثلون ملابسهم الاعتيادية؛ السيد بملابسه المنزلية، والأطباء والممرضات بأزياء العمل مع اختفاء المكياج.. سحر الفيلم يكمن في تناول قصة واقعية ببساطة وشفافية، بحوارات يومية اعتيادية تقترب من الثرثرة التي تذكرنا بحوارات مسرحيات أنطون تشيخوف، فالحياة الاجتماعية في الفيلم تقارب حياة الأسر في المجتمعات الشرقية والعربية، حيث التواصل والأحاديث الحميمية والاهتمام الإنساني؛ فالجار حريص على الوقوف مع جاره المريض، والزوجة تحضر له الطعام وتتعاطف معه وتحدثه عن ابنته البعيدة، والتي يغفل المخرج الإشارة على ابتعادها، وإن جاءت بعض ظلال بعدها هذا في حياة السيد لازارسكو وحيداً مع معاناة المرض، فالأخت عادة ما تحرص على الحضور والوقوف مع شقيقها في المرض، والممرضة لا تكتفي بأداء واجباتها المهنية بل تستنفر عاطفتها الإنسانية، وتحرص على التنقل طوال الليل بين ثلاثة مستشفيات، وتتحمل سخرية ممرضات في عمر ابنتها، وأطباء في حالات من التذمر والأنانية والملل، ومرضى بآلامهم وأناتهم وشكواهم.

> تميز الفيلم بالواقعية الاجتماعية وتصوير حياة الناس العاديين وفق فنيات وجماليات الفن السابع

> ارتدى الممثلون ملابسهم اليومية من دون أي مكياج أو إكسسوارات في لقطات قصيرة وحوارات خلت من أية عناصر إثارة


المخرج كريستيان بيو


ايون فيسكوتينو


مشهد من رومانيا

الشخصيات الرومانية في الفيلم كما في الحياة يتبادلون الأحاديث بسرعة مع الغرباء عن زوجاتهم وأبنائهم وهمومهم العائلية. وجاء أداء الممثل فى دور السيد لازارسكو، والممثلة فى دور الممرضة تلقائياً سلساً بملابسهما اليومية ومن دون أي مكياج أو إكسسوارات. كذلك منح المخرج الفيلم بعض لحظات الكوميديا، على الرغم من قتامة المواقف من خلال إصرار السيد لازارسكو على نفي المرض، والسخرية من الطبيب الذى نصحه بالتوقف عن الإدمان، مردداً: انا أدمن من حر مالي ولا أدخل يدي في جيب أحد.. وعندما قال له الجار يجب أن تتخلص من القطط؟

رد عليه: ولماذا لا تتخلص أنت من ميكي.. أتقصد زوجتي..؟ نعم زوجتك.

في فنيات الإخـراج السينمائي، اعتمد المخرج على التقطيع الناعم، والانتقال السلس بحركة كاميرا هادئة مفضلاً اللقطات المتوسطة في أغلب مشاهد الفيلم، والكاميرا لا تتبع حركة الممثلين فقط بل تتيح لهم الحركة داخل إطارها بحرية؛ يدخلون ويخرجون وهم يرددون الحوارات والكلمات العابرة وسط إضاءة بسيطة من مصادر ضوء غير معقدة تنحصر وظيفتها فى طابع الاستخدام، وإن أنتجت جماليتها الخاصة من دون الاستعانة بمؤثرات صوتية وموسيقية كثيرة، وبأداء طبيعي تلقائي، لم تخرج الكاميرا على معالم مدينة بخارست الجميلة... يشابه الفيلم أساليب وموضوعات السينما الرومانية التي تدين المرحلة السابقة برفق وبحرفية فنية عالية.. كذلك يدين الفيلم البيروقراطية الإداريــة والإجــراءات الكتابية المعقدة، والأحوال الصحية المتردية، وتقاعس الأطباء ونقص المعدات وكسل الممرضات.

> **يدين الفيلم التعقيدات الإدارية ويسلط الضوء على تردي الوضع الصحي**


من أحداث الفيلم

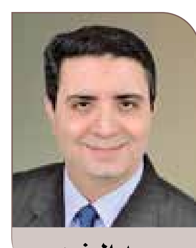


منتجع سياحي في طرطوس

تحت دائرةِ الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

كتابية الشعر وتحولات البناء في الشعر للدكتور أحمد كُريم بلال


محمد المغربي

كتابية الشعر وتحولات البناء النقدي في الشعر الحديث، رؤية نقدية حديثة ومغايرة، يطرحها الدكتور أحمد كريم بلال لدارسي الشعر والأدب وقرّائه ومتذوقيه من المثقفين. الكتاب أطروحة قدّمها الكاتب كرسالة للماجستير سنة (٢٠٠٣)، وكان هذا الموضوع وقتها جديداً، وبعد سنوات طويلة قرر الكاتب تحويل الرسالة لكتاب منشور، بعد إعادة النظر وتنقيح بعض محتوياته.

فمن خلال متابعتي الصحافية لإصدارات الأدباء والنقاد الجديدة من كتب نقدية، استوقفني عنوانه المثير، فوقفت على عتباته متأملاً، فوجدته يقدم رؤى جديدة في الحقل النقدي، هذه الرؤى كان لا بد من الكشف عنها، وعرضها على المتخصصين من النقاد، وعلى المثقفين والشعراء والمهتمين بالشعر، الكتاب اسمه (كتابية الشعر وتحولات البناء- دراسة نقدية في التشكيل البصري الكتابي لقصيدة التفعيلة)

الكتاب ثمرة جديدة يطرحها لنا الكاتب من شجرته النقدية، والتي أثمرت ثماراً ذاق الكثير من المتخصصين في النقد حلاوتها، وكان هذا الكتاب أحدث منتج نقدي له.



عن دار النابغة بالقاهرة، أصدر الدكتور أحمد كُريم بلال كتابه النقدي العاشر (كتابية الشعر وتحولات البناء- دراسة نقدية في التشكيل البصري الكتابي لقصيدة التفعيلة)، يتناول الكتاب قضية (كتابية الشعر) التي تتجلى في إيمان الشاعر، بأن متلقيه الأول هو متلقٍّ قارئ لا سامع، ومن ثم معالجة استقبال النص الشعري مكتوباً، الأمر الذي أدى إلى استغلال معطيات الطباعة وتقنياتها، التي جعلها الشعراء من أدوات إنتاج المعنى، وهي ما يسميه المؤلف: (التشكيل البصري الكتابي)، وهو يتجلى في مظاهر عديدة رصدها المؤلف في كتابه.

بدأ المؤلف كتابه بتمهيد تاريخي، رصد فيه المظاهر الكتابية القديمة، التي كان الشعراء يوظفون فيها التشكيل البصري الكتابي لخدمة المعنى، وهي، على حد قول المؤلف، كانت في أغلب نماذجها مُفتعلةً ومُتَكَلَّفة.

وتناول الكاتب في الفصل الأول: التنسيق الكتابي للقصيدة، من حيث تنامي الأسطر الشعرية وتقلصها، وطريقة تفاعلها مع الفراغ (الذي أصبح بدوره دالاً ومُعبراً)، وكذا تناول المؤلف بعض المظاهر الجديدة في كتابة النص الشعري، مثل تفريع القصيدة لتتحول إلى مسارين كتابيين مما يسميه: (القصيدة ذات المسارين)، فضلاً عن تشذير الكلمات وتوزيعها في الفراغ، والمزج بين كتابة الشعر التفعيلي والعمودي، والكتابة بخط اليد التي تقود إلى ما يسميه الكاتب: (المفارقة البصريّة)، وكذلك: الكتابة الشعرية الممتدة التي تكتسح الفراغ تماماً. والمؤلف، في كل هذه العناصر، يحاول جاهداً التماس دلالات فنية، يمكن استنباطها من طريقة الكتابة نفسها.

وفي الفصل الثاني، تناول الكاتب توظيف الشعراء للعلامات غير الملفوظة في قصائدهم، مثل علامات الترقيم، التي أصبحت ذات أبعاد دلالية وبنائية وأسلوبية، وكذلك العلامات الرياضية، والتأطير، وهو إحاطة مجموعة من الأبيات بإطار يجعلها متميزة من أبيات القصيدة. وفي الفصل الثالث، تناول المؤلف: (الإلصاق)، والمقصود به إدخال كلمات ورسوم


د. أحمد كريم بلال

وأشكال غريبة ملصقة في نص القصيدة وليست من جنسها، وهو ما كان يعرف باسم فن الكولاج collage في الفن التشكيلي، وهو ثمرة من ثمرات التلاقح بين الشعر والفنون.

وفي الفصل الرابع، تناول المؤلف: البناء المقطعي، باعتبار تقسيم القصيدة إلى مقاطع مظهراً من مظاهر كتابية الشعر، وقد درس المؤلف العلاقات بين المقاطع الشعرية في القصيدة، ورصد خمسة أنواع منها، وهي: (البناء المقطعي المتدرج، البناء المقطعي الحلزوني، البناء المقطعي المتناقض، البناء المقطعي المتوازي، البناء المقطعي المتفكك)، ثم درس العنونة الداخلية للمقاطع الشعرية داخل القصيدة الواحدة. وفي الفصل الخامس والأخير، الذي اختار المؤلف له عنوان (الشعر المُجسد)، يقدم الشاعر نوعاً من أنواع التجاوز الحاد غير المألوف في فن الشعر، إذ تنظم الكلمات الشعرية لتكون على هيئة لوحة مرسومة، بعض النقاد يسمونها: (قصيدة اللوحة)، وقد قدم المؤلف نماذج شعرية متعددة من التراث، سبقت إلى هذه التقنية، كما قدم نماذج معاصرة لشعراء من المغرب والعراق، وانتهى في هذا الأمر إلى أن الشعر المكتوب بهذه الطريقة، توظف فيه الكلمات لخدمة الرسم لا العكس، ومن ثم يمكن أن يتحول فيه الشعر (وهو فن لغوي في الأساس) إلى نوع فني جديد.

وأخيراً؛ قدم المؤلف ملحقاً تعريفياً يوقف القارئ فيه على المصطلحات الجديدة التي وضعها، أو استعارها من غيره مما يرتبط بهذه الظاهرة الفنية الجديدة.. كما نود الإشارة إلى أن المؤلف من النقاد المشهود لهم بغزارة الإنتاج، وله العديد من الكتب النقدية في مجال الشعر والرواية، وقد حصل على جوائز نقدية متعددة من أهمها: (جائزة الطيب صالح العالمية) من السودان (٢٠١١م)، و(جائزة مجمع اللغة العربية) بالقاهرة سنة (٢٠١٣م)، وأخيراً جائزة (كتارا) في النقد الروائي سنة (٢٠١٩م).

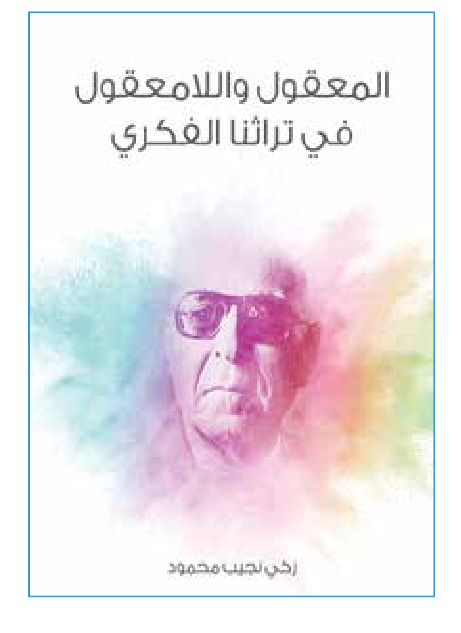
«المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري»

لـ زكي نجيب محمود



نجلاء مأمون

بداية، يرى الكاتب ضرورة معايشة ثقافتنا العصرية بحيث تجتمع ثقافتنا الموروثة مع ثقافة هذا العصر الذي نحياه، شريطة ألا يأتي هذا الاجتماع بين الثقافتين تجاوراً بين متنافرين، بل يأتي تضافراً ينسج بين خيوط الموروث مع خيوط العصر نسج اللحمة والسدى، كما يذهب إلى أن النظرة العقلية برغم اختلاطها بكثير جداً من عناصر اللاعقل، كان لها شيء من الظهور منذ آبائنا من العرب الأقدمين، بمعنى أنهم كلما صادفتهم مشكلة جماعية التمسوا لحلها طريقة المنطق العقلي للوصول إلى النتائج، وكادت النزعة اللاعقلية العاطفية عندهم تقتصر على المسارات الخاصة للأفراد، فلقد كانت لهم في طرائق العيش الاجتماعي (حكمة)، والحكمة إنما هي نظرة عقلية مكثفة،



ومازلنا إلى يومنا هذا نرقد إلى حكمتهم هذه، فترد على ألسنتنا روائع ما قالوه في ذلك شعراً ونثراً، وكأننا كلما نطقنا برائعة من تلك الروائع قد اتجهنا لدعم نظرتهم للحياة في وجداننا، بيد أن هذا لا ينفي نزوعنا إلى التحديث الثقافي.

كما يؤكد الكاتب أن التراث العربي أوسع من المحيط، وأن طريق العقل في ثقافة عريضة طويلة كالثقافة العربية لا يكون قائماً وحده، بحيث لا يجد السائر طريقاً سواه، بل لا بد أن يخالطه كل ما يخالط الطبيعة البشرية من جوانب أخرى غير جانب العقل، فالإنسان كائناً ما كان لا يتحرك في حياته مهتدياً ببوصلة واحدة، بل إن طبيعته لتنطوي على منازع متعارضة أحياناً أشد التعارض، فقد يحدد له العقل هدفاً بعينه وبذلك يرسم أمامه الطرق المؤدية إلى ذلك الهدف ،ثم تجذبه العاطفة نحو هدف آخر وطريق آخر، فلو وصفنا فرداً أو مجتمعاً من الناس، أو عصر من العصور، بصفة العقلانية، فإنما يفعل ذلك على سبيل التغليب والترجيح، لا سبيل الحصر والقطع والتحديد.

ويرى الكاتب أن خطأ سقراط في أنه قاس الناس على نفسه، لأن الفرد مركب من العقل والعاطفة، فإذا اتفقا على الهدف والطريق، وكثيراً ما يتفقان كان خيراً، وإلا فهما قد يختلفان بحيث يكون لكل منهما هدفه بطريقته، وعندئذٍ يحدث الصراع المألوف في حياتنا بين إملاء العقل وميل العاطفة، وعندئذٍ أيضا تكون قسمتنا للناس إلى من تغلب عليهم صفة العقلانية، ومن تغلب عليهم دفعة العواطف، ومن تمتزج لديه الصفتان، ويتكون المجتمع الإنساني بهؤلاء الأفراد في معظم حالاته.


زكي نجيب محمود

كما يضيف الكاتب، أنه إذا التمسنا طريق العقل في الثقافة العربية، فمعنى ذلك أننا نبحث عن خيوط اللحمة في نسيج، دون خيوط السدى، عالمين بأن اللحمة والسدى معا مشتركان في نسيج واحد، مؤكداً أن لديه عقيدة أساسية مؤداها انه إذا ما أراد الخلف – وهو الجيل العربي في عصره القائم – أن يجيء امتداداً للسلف فلن يكون ذلك إلا عن طريق الجانب العاقل من حياة السلف، لأن الجانب اللاعاقل من حياة هذا السلف، ربما تعلق بأشياء لم تعد ذات شأن في حياتنا، وبالتالي فإنها لم تعد تستحق أن نسكب عليها هوى العاطفة دفاعاً عنها وحفاظاً عليها.

أخيراً.. يشير الكاتب إلى أن جوهر المعرفة يتبدى للإنسانية في الآية القرآنية الكريمة (الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة..) فالنور هنا هو قوة الإدراك وفي الغفلة ظلام، وأن أسماء الله تعالى تحتوي على عدد كبير من المعاني التي تدل على إدراكه لكل دقائق خلقه.

الكتاب: «المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري»
الكاتب: زكي نجيب محمود
الناشر: هنداوي وندسور ـ ٢٠١٧ م

التأثيرات الثقافية والفكرية في رواية «ستيمر بوينت»


د. هويدا صالح

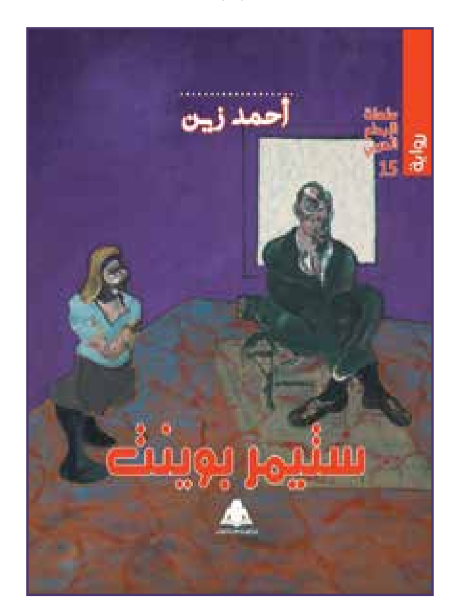
ما بعد الكولونيالية نظرية تحلّل الخطاب الاستعماري وتعيد قراءة التاريخ من وجهة نظر المستعمَر، تأسست على يد إدوارد سعيد وهومي بابا وغاياتري. ويُعتبر كتاب (الاستشراق) لإدوارد سعيد كتاباً مؤسساً في هذه النظرية التي انتقلت من حقل الدراسات الفلسفية والفكرية إلى حقل الدراسات الأدبية، ليصبح مجال اشتغاله الرواية باعتبارها واحدة من أجناس الكلام، التي يمكن أن تحمل خطاباً ثقافياً وجمالياً إلى جانب خطابها الجمالي.

وقد وضع دوجلاس روبنسون في كتابه الشهير (الترجمة والإمبراطورية: الدراسات ما بعد الكولونيالية، دراسات الترجمة) ثلاثة تعريفات لما بعد الكولونيالية، حيث يرى أن أول تعريف لها هو دراسة المستعمرات التي تحررت من هيمنة أوروبا لها، أي فترة ما بعد التحرر، وتأثير الإرث الثقافي الكولونيالي، وكيف تكيّف معه سكان هذه المستعمرات. أما التعريف الثاني، فهو يركز على دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استعمارها؛ أي الكيفية التي استجابت بها لإرث الكولونيالية الثقافي، أو تكيّفت معه، أو قاومته، أو تغلّبت عليه منذ بداية الكولونيالية. أما التعريف الثالث، فيراه دوجلاس بأنه دراسة ثقافة أمة من الأمم من حيث علاقات القوة التي تربطها بسواها من الثقافات.

ويركز التعريف الأول على التأثيرات الثقافية والسياسية والفكرية التي تركتها الدول الاستعمارية على الدول المستعمرة، وربما التعريف الأول أكثر انضباطاً نقدياً، لأن مجال اشتغاله محدد زمنياً. أمّا التعريف الثاني فيتتبع آليات الاستعمار في فرض هيمنته العسكرية والسياسية والثقافية على الأمم المستعمرة، ومحاولاته المستمرة طمس الخطاب الهوياتي لدى هذه الأمم. والتعريف الثالث يدرس تاريخ الاستعمار كما يدرس مقاومة الأمم لهذا التاريخ الكولونيالي.

ولعل هذه التعريفات مجتمعة تتجلى في رواية (ستيمر بوينت) للكاتب اليمني أحمد زين والتي صدرت عن سلسلة (الإبداع العربي) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، حيث تحكي فترة مفصلية من تاريخ اليمن والاستعمار الإنجليزي لعدن، المدينة الكوزموبوليتانية التي كانت أهم ميناء في العالم بعد نيويورك وليفربول.

تطرح الرواية جدلية الشرق والغرب، كما تناقش الخطاب الكولونيالي، حيث تبرز علاقة بين المستعمِر والمستعمَر، لكن من وجهة نظر مغايرة، وجهة نظر الوقوع في غرام المستعمِر من ناحية، إذ نجد (سمير) الشاب اليمني، الذي يعمل مشرفاً على المستخدمين في قصر تاجر فرنسي عجوز، منبهراً بحضارة الغرب، ومعجباً بما فعله الإنجليز في مدينة عدن، وكيف حوّلوها إلى (قطعة من الجنة) حسب تعبيره خاصةً أنه قادم من مناطق الشمال التي كانت متخلفة في ذلك الوقت، لكننا نجد أيضاً شخصيات تناهض الاستعمار، وتقاومه، مثل:(نجيب)، الذي يحلم أحلاماً كبيرة، متطلعاً إلى إلغاء الطبقية وطرد المحتل، وأيضاً (سعاد) التي يحبها (سمير) وتنشأ بينهما نقاشات حادة حول هذا الموضوع، كما نجد على الجانب الآخر أن المستعمر قد يشغف بالمدن التي استعمرها، فشخصية (آيريس) الإنجليزية المتعلقة بعدن وأهلها، والتي تكره تعالِي قومها على السكان المحليين، تكتب عن حياتهم في مدينتهم التي يعاملون فيها كغرباء، ويصدمها موقف (سمير) وإعجابه بهم.




أحمد زين

وبرغم أن انطلاق السرد يبدأ من محاولة التاجر الفرنسي الفرار من عدن خوفاً من ثوارها، فإن الكاتب يستخدم تقنية (الفلاش باك)؛ ليروي شذرات من الحرب العالمية الثانية والغارات الإيطالية على عدن، وعلاقة الإنجليز والأمريكان بدول المحور، ونظرتهم للنازية. كما تبرز الرواية الفترة الزمنية التي سبقت الاستقلال، وفرار الأوروبيين واليهود، وكيف ينظر الشاب اليمني سمير والتاجر الفرنسي العجوز إلى الأمر، فالعجوز يشعر بالرعب على مملكته الاقتصادية التي بناها وأنها معرضة للتدمير، والشاب خائف من انتقام المقاومة اليمنية الجنوبية منه لأنه معجب بالمستعمِر.

سمير مسكون بموقف ملتبس شديد التعقيد، حيث يقوده الولع بعدن إلى تمني بقائها مدينة مفتوحة للجميع والخشية من تحويلها إلى مدينة مغلقة على نفسها، ولا سيما بعد بروز التصفيات والانتقامات والأحقاد من قبل الثوار. في نهاية الرواية ترحل آيريس عن عدن، لكنها تطلب من مرافقها أن يحقق لها أمنيتين، الأولى أن تسير وسط العامة وتختلط بهم، وتعرق مثلهم، وتشم رائحة عرقهم، الثانية أن تحضر عرسا عدنياً تحتفظ منه بروائح العدنيين تحت جلدها، حتى تبدو وكأنها تحمل عدن معها. وتحضر بالفعل العرس وترقص على دقات الطبول، وتملأ روحها بمشاهد ووجوه اليمنيين وروائحهم في عمق روحها. ويبرز زين أن عدن كانت ملتقى للحضارات والقوافل، لا ملتقى للبواخر فقط، يقصدها التجار من مختلف الأرجاء، يمرون بها وقد يختارونها مقاماً مؤقتاً أو دائماً، ويتعلقون بها برغم طبيعتها القاسية، وهي تمتاز بقدرتها على تكييف زائريها تبعاً لمزاجها الصحراوي وموقعها الاستثنائي الفريد، فتظل الملتقَى المبتغى والمنشود، وواحة من التعايش في محيط من الصراعات والحروب المشتعلة.

إنه خطاب ما بعد كولونيالي بامتياز

يفكك ثقافة المستعمر التي حاول فرضها على الشعوب التي قام باستعمارها، يدينها أحياناً، ويتقبلها أحياناً أخرى، من خلال مواقف الشخصيات المختلفة: سمير وآيرس ونجيب وقاسم وغيرهم.

جاء عنوان الرواية (ستيمر بوينت) كاشفاً، حيث يوضح أسباب التسمية، فهو اسم كان يطلق على الحي الأوربي في عدن خلال حقبة الاستعمار، ويعني (نقطة التقاء القوافل أو ملتقى السفن). وقد مثل العنوان ببنيته اللغوية الإنجليزية كشفاً للخطاب الكولونيالي الذي حاول فرض هيمنة سلطات الاحتلال الإنجليزي، ولم تكن الهيمنة هيمنة سياسية فقط، بل كانت هيمنة ثقافية بأن تحل المفردة الأجنبية محل المفردة العربية التي هي ابنة الثقافة الأم لليمن.

ثمة خطان دراميان في النص، الخط الأول هو السردية التي تجمع كل من سمير والتاجر الفرنسي، وتدور أحداثه قبيل رحيل المستعمر في (٢٨ نوفمبر عام ١٩٦٧م). والخط الدرامي الثاني هو الفلاش باك الذي يجمع الشخصيات الأوربية واليهودية التي سكنت عدن وتصارعت على أرضها، حيث يعود الكاتب عبر الفلاش باك إلى فترة الأربعينيات من القرن الماضي كما أسلفنا بغرض تصوير المقاومة اليمنية ضد المستعمر، والدور الذي قامت به في مقاومة الإنجليز. كما تتعدد الأصوات في الرواية بتعدد وجهات النظر وزوايا الرؤية، فثمة أصوات سردية تتناوب السرد، سواء صوت العجوز الفرنسي الذي يرى أن عدن باعته بعد كل ما قدم لها، أو صوت سمير الواقع في هوى المحتل، أو نجيب الذي ينتصر للمقاومة.

أفاد الكاتب فيها من البنية الدائرية، حيث تبدأ الرواية وتنتهي بلحظة زمنية واحدة هي الساعات التي سبقت الاستقلال، فقد بدأت الرواية بسردية تجمع سمير والتاجر الفرنسي والعلاقة بينهما، وتنتهي بذات اللحظة، وما بينهما رجوع بالزمن؛ مما يشير إلى الخبرة الجمالية التي وضحت في التشكيل الجمالي للسرد وبناء الشخصيات، كذلك كانت اللغة في النص مشهدية استفادت من فنيات التشكيل السردي، والحوار جاء مكثفاً كاشفاً لدواخل الشخصيات، تصور الرواية لحظة المواجهة مع الذات، والمرحلة التي تُشكل علامة فارقة في تاريخ اليمن بين الاستعمار والاستقلال، وبين التحرر من سطوة المستعمر والبحث عن الذات في بحر من الصراعات والتناقضات، وواجب البدء ببناء الشخصية العدنية المستقلة.

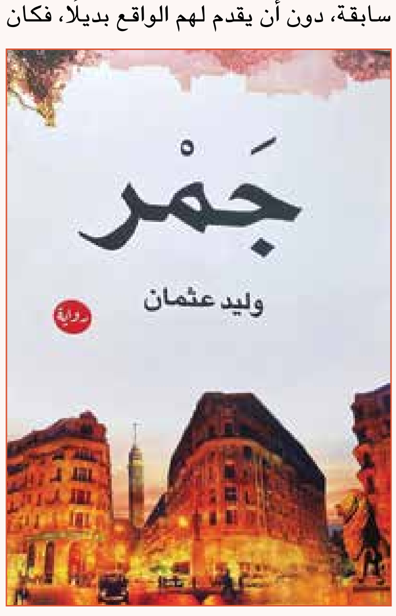
وليد عثمان يرصد تاريخ مصر المعاصر في روايته (جمر)


زمزم السيد

صدرت حديثاً للكاتب المصري وليد عثمان، رواية (جمر) عن دار صفصافة للنشر والتوزيع. الرواية جاءت في ٢٥٢ صفحة، من القطع المتوسط. وقد تضمنت الرواية الأولى لعثمان، عدة ثنائيات متناقضة، مثل: الريف والمدينة، الحب والخذلان، الحب والخيبة.. فهي مقطع من سيرة جيل جزء منه ضاع، وآخر تبددت أحلامه، حتى العاطفية منها، نتيجة تحالفات غير مشروعة وغياب الأمل وضياع البوصلة.

استغرقت كتابة الرواية ما يقرب من (٤) سنوات، رصد فيها المؤلف من كواليس الإعلام، وتاريخ مصر المعاصر؛ عن السنوات الساخنة التي مرت بها مصر والمنطقة العربية، إلا أن (جمر) ليست رواية سياسية، بل هي رواية عن الأمل والألم؛ وعن تطلعات جيل نحو مستقبل أفضل، وخيبات نفس الجيل، بعد اصطدامه بواقع تحكمه الأكاذيب.

يتصدر الرواية ثلاثة شبان تفتح وعيهم في بداية التسعينيات من القرن الماضي، تلك الفترة الحرجة من تاريخ المنطقة العربية إبان غزو العراق وانهيار منظومة كاملة من الأفكار والقيم، التي تربت عليها أجيال سابقة، دون أن يقدم لهم الواقع بديلًا، فكان




وليد عثمان

على كل فرد أن يؤسس منظومته القيمية الخاصة، وسط صراعات يومية تفتقد الحد الأدنى من المبادئ.

ويقودنا بطل الرواية الرئيس في رحلة من قريته إلى قنوات التلفزيون بالعاصمة، ويرسم لنا بريشة حادة كالمشرط، كيف تأكل ماكينة الفساد أرواح وأجساد جيله. وتمضي أحداث الرواية بين رهانات كلها خائبة، ومصائر شتى صادمة، والأحداث تلتقي في أكثر من منعطف نهايات لا تتشابه إلا في بؤسها.

الخيبات في (جمر)، وإن بدت فردية، تلخص مرحلة ما من محيطٍ أكبر تحترق فيه أحلام وتضيق الجغرافيا، على اتساعها، بأهلها، فيسكنون غربة أبدية.

وقد أجاد وليد عثمان، في لغة شائقة، وصف الريف المصري بكل تفاصيله، خاصة منطقة الدلتا في شمالي مصر، ذلك الريف الذي نشأ فيه عثمان، وخرج منه إلى المدينة (القاهرة). ونلاحظ من خلال تسلسل أحداث الرواية، أن لغة النص واضحة غير معقدة، وهذا يدل على أن المؤلف يمتاز بامتلاكه بنية لغوية متعددة الطبقات، تمنح القارئ دلالات ثنائية، لتشكل عوالم شفيفة من المعاني والدلالات التي بسطها السارد هنا وهناك، لتبدو جلية تارة، ومتوارية تارة أخرى. ويشار إلى أن وليد عثمان، كاتب وصحافي مصري، يعمل حالياً رئيساً لقسم المنوعات في جريدة الخليج الإماراتية، وحاصل على بكالوريوس إعلام جامعة القاهرة (١٩٩٣م)، وعمل في الصحف المصرية والعربية نحو (٣٠) عاماً.



د. ممدوح مختار

علم النفس والثقافة

يعتبر موضوع الهوية الثقافية، من أكثر الموضوعات إثارة للقلق والجدل، في معظم مجتمعات العالم في الوقت الراهن، نظراً لما تتعرض له الثقافات الفرعية المحلية المختلفة من عوامل التأثير والتغيير والتبديل، بل ومسح الملامح الأساسية المميزة نتيجة ازدياد الاتصال والتبادل الناجمين عن الثورة الإلكترونية والتكنولوجية الحديثة، وما ترتب عليها من تدفق المعلومات، واختفاء الفواصل والحدود بين الشعوب والمجتمعات، وبالتالي الثقافات، وهيمنة الثقافات، التي تملك من وسائل الانتشار التي تساعدها على السيطرة على الثقافات، التي لا يؤهلها وضعها السياسي والاقتصادي والعلمي لامتلاك الأساليب والوسائل التكنولوجية المعقدة، التي تكفل لها القدرة على التصدي لهذه المؤثرات الخارجية، فضلاً عن مناوأتها وإبطال فاعليتها والاحتفاظ بالتالي بهذه الملامح والمقومات الأصلية، التي تميزها عن غيرها من الثقافات.

وليس ثمة ما يمنع بطبيعة الحال من اتصال الثقافات بعضها ببعض، ومن الاستعارات المتبادلة بين الثقافات المختلفة، ولكن الخوف كل الخوف من عرض أساليب ونزعات الهيمنة التي ترمي عمداً إلى مسخ وتشويه معالم الثقافات الأخرى أو القضاء عليها إن أمكن، وهذا التخوف من التأثير الثقافي الطاغي من الخارج، هو الذي أدى إلى ظهور تعبيرات مثل (الغزو الثقافي) الذي أدّى بالتالي إلى ظهور نزعات الانطواء الثقافي على الذات كوسيلة نفسية للمحافظة على الهوية الثقافية، وهذا ما حدا ببعض المثقفين إلى ضرورة تناول الموضوع برمته، بقدر من العلمية المستندة إلى حقائق مناهج البحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية.

وتدل القراءات التاريخية، أنه لم يختلف علماء الأنثروبولوجيا حول مصطلح من المصطلحات قدر اختلافهم حول مفهوم الثقافة، فعلى الرغم من شيوع المصطلح في الكتابات السوسيولوجية والأنثروبولوجية والسيكولوجية، وتداوله بكثرة في الحياة اليومية فإن كثيراً من الغموض والإبهام لايزال يحيط به، إلى أن جاء كل من (كروبر وكلكهوهن) الأمريكيين في دراسة نقدية (١٩٥٢م)، ليعلنا أن هناك ما لا يقل عن مئة وخمسين تعريفاً مختلفاً للثقافة، وليس من شك في أن هذا الرقم قد تضاعف عدة مرات منذ ذلك الحين نظراً لاتساع مجالات استخدام المفهوم وتنوعها وكثرة الكتابات والدراسات والبحوث، إلا أننا وجدنا أن هناك تعريفاً قدمه عالم الأنثروبولوجيا البريطاني (١٩١٣م) الشهير (سيراد وارد تايلور) في كتابه (الثقافة البدائية) يمكن اعتباره التعريف الأكثر انتشاراً والأكثر قبولاً بين مختلف فئات المثقفين ورجال العلم حول العالم، حيث يعرف الثقافة على أنها: هي ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والفن والأدب والأخلاق والتعاون والعرف وكل المقدرات والعادات الأخرى، التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في مجتمع.

وقد نشط علم النفس خلال الفترة ما بين الحربين العالميين الأولى والثانية وبدأت، معظم إن لم يكن كل جامعات أوروبا وأمريكا وبعض الدول العربية، تهتم بالدراسة النفسية وأثرها في السلوك الثقافي، إلى أن أصدرت الجمعية الأمريكية لعلم النفس (١٩٦٥م) نشرة توضح فيها أنها بصدد دعوة علماء النفس إلى تخصص جديد هو علم النفس الثقافي، ومن ثم جاءت مساهمات جمعية علم النفس المصرية (١٩٦٧م) في هذا الاتجاه لتعلن عن علم جديد يسمى علم النفس الثقافي، وأعطيت المنح الدراسية من الجامعات الوطنية للتخصص في هذا الميدان الجديد، الذي هو ثمرة التعاون بين قسمي علم النفس والأنثروبولوجيا الثقافية الاجتماعية في معظم الجامعات المصرية.

وفي البداية لابد من التركيز، على أن هناك عدة فروق بين مصطلحي علم النفس الثقافي، وعلم النفس عبر الثقافة، ويجدر بنا قبل الولوج في بيان أوجه الشبه

والاختلاف بين المصطلحين أن نقوم بتعريف كل منهما على حدة، فيعرف علم النفس الثقافي على أنه: مجال علم النفس، الذي يفترض فكرة أن الثقافة والعقل لا ينفصلان، وأنه ربما تكون النظريات النفسية المتأصلة في الثقافة واحدة محددة في قابليتها للتطبيق وذلك عند تطبيقها على ثقافة مختلفة. أما علم النفس بين الثقافات أو عبر الثقافات، فهو العلم الذي يستخدم الثقافة بشكل عام كوسيلة لاختبار عالمية العمليات النفسية (كالإدراك والشعور والمعرفة والعاطفة وتكوين الاتجاهات والسلوك).

إذاً أهم أوجه الاختلاف بين مصطلح علم النفس الثقافي وعلم النفس عبر الثقافات، أن الأول يسعى إلى تحديد كيفية تشكيل الممارسات الثقافية المحلية للعمليات النفسية، في حين يهدف علم نفس عبر الثقافات إلى أن يؤسس لعلم نفس يعبر الثقافات الفرعية المحلية ليكون وعياً وضميراً عالمياً، تجاه الحدث الثقافي، وهذا ما يمكن أن نسميه بالمصطلحات الجديدة (عولمة الثقافة)، والتي تهدف أيضاً إلى تجريد التجربة الثقافية المحلية بكل خصوصيتها لتعبر إلى العالمية، أي الانتقال من المحلي المحض إلى آفاق العالمية غير محددة المعالم والهوية.

وإذا ماعدنا إلى تعريف الثقافة لـ (تايلور) نجد أنه مع بساطة تعريفه للثقافة إلا أننا نستخلص منه عدداً من الأمور المهمة: الأمر الأول هو أن الثقافة (كل مركب) يتألف من عدد من المكونات التي قد تختلف في طبيعتها ولكنها تندمج كلها معاً في وحدة عضوية متماسكة ومتكاملة. والأمر الثاني: هو أن الثقافة أوسع وأشمل من مجرد الإنتاج أو الإبداع الذي يتمثل في (العلوم والمعارف والفنون والآداب) التي تؤلف حسب هذا التعريف مجرد جزء من الثقافة. بينما الأمر الثالث: هو تمايز الثقافة واستقلالها عن الأفراد الذين يحملونها ويمارسونها في حياتهم اليومية، فعناصر الثقافة ومكوناتها كلها أمور يكتسبها الانسان بالتعليم والتعلم، ومن خلال عمليات التنشئة الاجتماعية من المجتمع الذي يعيش فيه.

والأمر الرابع: هو إمكان التميز في الثقافة بين جانبين، أو حتى بين نوعين من الثقافة هما: الثقافة المادية والثقافة اللامادية، فالمادية هي كل ما يصنعه المرء في حياته العامة وما ينتجه من أشياء (سلع) ثقافة محسوسة ملموسة، وما يحصل عليه عن طريق استخدام الفنون التكنولوجية، أما اللامادية فهي عبارة عن المظاهر السلوكية، من عادات وتقاليد، وما يكمن وراءها من مثل وقيم وأفكار ومعتقدات وطقوس وشعائر وأساطير.

وليس ثمة ما يدعو إلى الحديث أكثر من ذلك عن مفهوم الثقافة، فالذي يهمنا من هذا كله، هو أن لكل ثقافة من الثقافات (خصوصية) معينة تمثل في المعوقات والخواص الذاتية، التي تميزها عن غيرها من الثقافات وهذه المقومات هي التي تجعلنا نتكلم عن الثقافة العربية (كشيء) متميز عن الثقافة الفرنسية مثلاً أو الثقافة الهندية، أو ما إلى ذلك، ولكن هذه الخصوصية الثقافية، لا تمنع من أن يكون لكل ثقافة جانب إنساني عام لأن وظيفة الثقافة – أي ثقافة – هي في آخر الأمر وظيفة انسانية عامة، وهذا ما يتضمنه بطبيعة الحال علم النفس عبر الثقافات، هذه الخصوصة هي المعيار الحقيقي لما نسميه بالأصالة، وهي أحد متطلبات الإبداع، كما أنها هي العامل الأساسي في تحديد الهوية الثقافية.

ومثال على ذلك أن اللغة من مقومات الثقافة العربية، ليس من حيث إن لها بناءها وقواعدها ومفرداتها الخاصة فقط، بل من حيث هي عامل تماسك ووحدة وتوحيد بين مختلف الأفكار والشعوب، التي تنطق بهذه اللغة وتتخذها أداة للتفكير والتعبير ووسيلة للتواصل ونقل الأفكار، فاللغة العربية تعتبر على هذا الأساس أداة للفهم والتفهم والتقارب بين شعوب الوطن العربي، على اتساعه وعلى تنوع هذه الشعوب واختلافها في الأصل السلالي أو العرقي، وفي اللون وفي التنظيم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي.

وهو ما يؤكد أن علم النفس الثقافي يعد علماً واعداً وله استراتيجيته، التي يمكن أن تنهل منها الثقافة العربية، لترسم أفق المستقبل يكون قادراً على مواجهة التحديات، وإعلاء قيم المجتمع ورفع مستويات إدراكه العام.

يعود الفضل إلى (إدوارد تايلور) في تعريف الثقافة بما تشمله من معرفة وفن وأدب وعرف وعادات

بين الحربين الأولى والثانية نشط علم النفس في دراسة النفسية وأثرها في السلوك الثقافي

أعلن عام (١٩٦٥م) عن علم جديد يسمى علم النفس الثقافي الذي يختلف عن علم النفس عبر الثقافة

توظيف السرد

في الشعر الإماراتي المعاصر



أبرار الأغا

(توظيف السرد في الشعر الإماراتي المعاصر)، كتابٌ صادرٌ عن دائرة الثقافة بالشارقة، ضمن سلسلة رسائل جامعية، للباحثة د. سعاد راشد أحمد؛ إذ تسعى من خلاله إلى معالجة إشكالية التفاعل والتلاقي بين السرد والشعر في الخطاب الشعري الإماراتي المعاصر، خلال الفترة الزمنية الممتدة من (١٩٨٠ وحتى٢٠١٥م)، تلك الفترة التي شهدت تحولاً وتطوراً في الحركة الشعرية الإماراتية، وذلك بدراسة عينة من الشعر العمودي، والتفعيلة، وقصيدة النثر.

اقترن توظيف السرد في الخطاب الشعري بالأساليب الفنية التجديدية؛ وما صاحبه من انصهار الحدود بين الأجناس الأدبية؛ لتصبح الصورة السردية شكلاً من أشكال الخطاب الشعري. وقد تأثر الشاعر الإماراتي بتيار الحداثة، واستطاع خوض غماره. وترى الباحثة أن الشاعر الإماراتي المعاصر استطاع أن يخلق لخطابه بلاغة شعرية جديدة عبر استثمار أساليب فنية جديدة كالسرد، فأخرجت الشعر من سيطرة الطابع الغنائي.

جاء الفصل الأول، بعنوان: (تجليات السرد وأنواعه في الخطاب الشعري الإماراتي)، وفيه مبحثان، الأول بعنوان: (تجليات السرد من خلال التصوير والحوار)، حيث ظهر التصوير جلياً في الشعر الإماراتي متمثلاً في تصوير الشخصيات والمكان، وحاول الشاعر الإماراتي تصوير الشخصية من خلال التصوير التجسيدي، والتجريدي، كما فعل الشاعر كريم معتوق، كما وُظفت الصورة المكانية في الشعر الإماراتي لتكون جمالية، أو تأويلية، أو تخييلية، واستُخدم كذلك الحوار الخارجي والداخلي كما ظهر في شعر إبراهيم محمد إبراهيم. أما المبحث الثاني فكان بعنوان: (أنواع السرد من حيث حضور الراوي)، وقد تمظهر حضور الرواي في الخطاب الشعري الإماراتي بأشكال عدة، منها: الراوي العليم، والمشارك، فوظف كريم معتوق ضميري المتكلم والغائب في خطابه.

أما الفصل الثاني، فجاء بعنوان: (أثر اللغة الشعرية في السرد)، وفيه مبحثان، الأول: (أشكال البناء التراكيبي للعبارات الشعرية)، والثاني: (التناص)، وتؤكد الباحثة أن الشاعر الإماراتي جعل من تركيب العبارة الشعرية وتنوعها بين اسمية وفعلية وظرفية حقلاً لتوليف شعره، مشيرةً إلى أن الأسلوب الطلبي يعد من الصيغ البلاغية التي أغنت شعرية النص، كما لم يغفل الشاعر الإماراتي عن توظيف آلية التناص في عبارته الشعرية؛ لإثراء نتاجه وتحقيق التفاعل الخلاق بين الماضي والحاضر، حيث كان القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر من أهم مصادر التناص التي اعتمد عليها الشاعر الإماراتي.

بينما جاء الفصل الثالث بعنوان: (أثر الإيقاع في السرد)، وفيه ثلاثة مباحث، هي: (أثر إيقاع الشعر العمودي في السرد)، و(أثر إيقاع شعر التفعيلة في السرد)، و(أثر إيقاع قصيدة التفعيلة في السرد)، وأجرت الباحثة مقاربة عبر النصوص الشعرية من خلال استقراء عناصر الإيقاع الخارجي والداخلي، وأثر السرد في تشكيل إيقاع الخطاب، وأثر الإيقاع في حركة الخطاب وإنتاج الدلالة، وتشير الباحثة إلى أن الشاعر الإماراتي لم يكتفِ بتوظيف عناصر البنية الشعرية في خطابه؛ بل فتح الباب مشرعاً لاستثمار عناصر السرد في ذلك الخطاب؛ لخلق دلالات أعمق، وقد بينت أوجه هذا التفاعل في شعر مانع سعيد العتيبة، وسلطان العويس، وغيرهما...

وتوصلت الباحثة إلى أن الشعر العمودي القائم على السرد كان له بالغ الأثر في استكمال المستوى الدلالي والسردي، كما وظف الشاعر الإماراتي الوزن والقافية في شعر التفعيلة، إلى جانب التدوير والتضمين والوقفة لاستكمال بنية الخطاب السردية والدلالية، كذلك سجلت قصيدة النثر حضوراً في مجال الكتابة السردية، وقد بدا السرد في قصيدة النثر طويلاً مقارنة بقصيدة التفعيلة التي يرد فيها السرد متوسط الطول، وقد تباين الشعراء في توظيف الشعر العمودي للسرد إما لتخليد موقف ما، وإما لمحاكاة الواقع، أما شعر التفعيلة فقد وظف السرد لتسجيل رؤى الشاعر وعلاقته بالعالم من حوله، بينما لم يكن واضحاً في قصيدة النثر؛ لاعتماد شعرائها على الغموض.

وجاء الفصل الرابع والأخير بعنوان: (أثر الصورة الشعرية في السرد)، وقد ألقت الباحثة الضوء في هذا الفصل على التفاعل بين السرد والصورة الشعرية، من خلال مبحثين، هما: (أثر الصورة الجزئية في السرد)، و(أثر الصورة الكلية في السرد)، إذ تعد الصورة من أهم الأدوات الشعرية التي يستخدمها الشاعر في تشكيل خطابه، وإما تكون جزئية تعتمد على التشبيه أو الاستعارة أو الكناية، وإما صورة كلية يرسم الشاعر من خلالها صورة مركبة.

وترى الباحثة أن الشاعر الإماراتي المعاصر لجأ إلى التعبير عن تجاربه وحالاته الفكرية بالغة التعقيد بأسلوب غير مألوف؛ مما حدا به إلى توظيف الصورة الرمزية، سواء التراثية أو الاستعارة الطبيعية، وذلك بخلق صورة رمزية عميقة تحيل للواقع بالتلميح، وتفتح الخطاب على الكثير من التأويلات، في حين لم يستفد الشاعر الإماراتي كثيراً من ظاهرة تراسل الحواس في تعميق الأثر الجمالي والفني لصوره الشعرية.

توظيف السرد
في الشعر الإماراتي المعاصر
د. سعاد راشد أحمد



د. يوسف عيدابي

أحدث إصدارات معهد إفريقيا..

الدرس الإفريقي.. المسرح بين الممارسات المحلية والقالب الأوروبي

الشارقة الثقافية

استهل معهد إفريقيا في الشارقة سلسلة كتابات إفريقية، بإصدار كتيب (الدرس الإفريقي.. المسرح بين الممارسات المحلية والقالب الأوروبي) للباحث والكاتب السوداني د. يوسف عيدابي.

وكتابات إفريقية سلسلة تهدف إلى تعريف القارئ بالمجتمعات الإفريقية على مدى القارة الأم، وشتات أهلها في كل أرجاء المعمورة، بسبب الهجرات بأنواعها، يصدرها معهد إفريقيا والذي يتخذ من إمارة الشارقة مقراً له، ويهدف إلى التعريف بإفريقيا وشعوبها، وتراثها الاجتماعي والثقافي والفكري، ومساهمتهم في الحضارة الإنسانية بشكل عام.

وابتدأ عيدابي دراسته بقناعة تامة وهي أن (المسرح ليس خاصية أوروبية)، فهو من وجهة نظره (انعكاس لاحتياجات مجتمعية وتعبير عنها). كما تناول الكتاب هذه القضية الشائكة ابتداءً من إسهامات رواد مدرسة (الزنوجة)، من خلال كتابات وأعمال الشاعر المارتينيكي (إيمي سيزير)، والشاعر السنغالي (ليو بولد سيدار سنغور)، وتجاربهما في المسرح الإفريقي.

وقد تطرق الدكتور يوسف عيدابي لتجارب المسرح في الوطن العربي، وما أصبح يعرف بمسرح (العالم الثالث) في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، في إطار محاولة بناء مسرح وطني حداثي الشكل والمضمون، في خضم تناقضات ما بعد الاستقلال كفصل الثقافات الإفريقية الحديثة، عن التأثيرات الغربية أصبح مستحيلاً، نظراً لانتشار اللغات الأوروبية في دول إفريقيا والمهجر الإفريقي، أدى إلى ظهور طبقة وطنية من المثقفين والأدباء والفنانين تجاذبتهم هذه التناقضات النابعة من تلكم الحالة الاستثنائية.

جاء الكتيب الذي صدر أخيراً في (٩٨) صفحة من القطع الصغير، وقد قسم عيدابي دراسته إلى (٦) فصول، تاركاً في أغلب الصفحات هوامش توضيحية لبعض الشروحات الواردة في الدراسة، ذاكراً المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها الدراسة.

وقد تضمنت المقدمة شكراً خاصاً لمؤسسة الأمير كلاوس في هولندا، للسماح باستخدام مجموعة من الصور الفوتوغرافية، أخذت بواسطة مجموعة من المصورين لمشاهد من المسرحية الأوبرالية (بنتو واري: أوبرا الساحل)، عندما تمّ عرضها في أمستردام وباريس وباماكو، وكان الغرض من تضمين هذه الصور في الكتاب هو أن المسرحية تجسيد للفكرة الأساسية لدراسة عيدابي، كمثال لعمل يتداخل فيه المضمون الإفريقي الذي هو النص، مع القالب الأوروبي، وهو الأوبرا.

هذا الكتيب، هو جزء من همّ ثقافي، حمله عيدابي في وجدانه منذ بدايته ككاتب مسرحي وناقد أدبي، ولقد كانت هذه القضايا ضمن مشروعه الطليعي في السودان مسقط رأسه، قبل سنوات من نزوحه واغترابه عن وطنه الأمّ، وهو مشروع بناء مسرح سوداني والذي سماه (مسرح لعموم أهل السودان) بكل تعددية أعراقهم وثقافاتهم.

ود. يوسف عيدابي، هو المستشار الثقافي بدارة سلطان القاسمي بالشارقة، درس في السودان ورومانيا، ونال درجة الدكتوراه في الدراسات المسرحية والسينمائية المقارنة، وشغل العديد من المناصب المهمة في المجال الأكاديمي، والتخطيط الثقافي والإدارة في مجالات التعليم والصحافة والنشر، وله الكثير من الكتب والمقالات التي تناولت الشعر والسينما والفنون.

كتابات وأشياء



نواف يونس

القصة القصيرة العربية

بين التألق والخفوت

تعرفنا في وطننا العربي إلى فن القصة القصيرة، مع بدايات القرن العشرين، وبالتالي؛ فظهور فن القص في تلك المرحلة ليس متأخراً كما يظن البعض، خصوصاً إذا علمنا أن جنس القصة القصيرة، يعتبر فناً عالمياً جديداً، تم التعرف إليه ما بين منتصف ونهاية القرن التاسع عشر (١٨٥٠– ١٨٩٠)، وذلك عندما رصد النقاد تلك الكتابات الجديدة والمختلفة عن الفنون الأدبية الأخرى المتعارف عليها، مثل الشعر والرواية والمسرحية، وذلك عبر كتابات موباسان وتشيخوف وإدجار ألن بو، ومن قبلهم أبو القصة القصيرة نيكولاي جوجول.

وقد ظلت القصة العربية، أقرب إلى نماذج جوجول وتشيخوف وموباسان، منها إلى القصة الحديثة، حتى برزت تلك القفزة النوعية في فن القص والتي أبدعها (آلن روب جرييه)، و(ناتالي ساروت) ومن لف لفهما من كتاب القصة الجدد في الغرب، منذ منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، والتي عمدوا فيها إلى كسر تسلسل الزمن والحدث (بداية– حبكة– نهاية)، مع الاستفادة من الفنون القولية كالشعر، حيث وظفوا الجملة الشعرية القصيرة والمكثفة والموحية، واستخدموا بعض ملامح الفنون غير القولية، مثل الفن التشكيلي، وخصوصاً الألوان في أبعاد المضامين التي يتناولونها، كما لجأ بعضهم إلى فن السينما، وتحديداً السيناريو، في محاولة لإبراز البعد الحركي مع السرد، عبر اللقطات والمشاهد والصور، إضافة إلى التركيز على المونولوج الداخلي لسبر أغوار النفس البشرية من الداخل، عوضاً عن الحوار الواقعي المباشر.

من هنا نستطيع أن نتبين أن بدايات القصة القصيرة عربياً، لا تختلف كثيراً عن مثيلاتها في بقية المشاهد الثقافية الغربية، لا فنياً ولا فكرياً في مواكبتها للمتغيرات والتحولات، التي كانت تحيط في واقعها المعيش، ففي كل مشهد ثقافي عربي، نجد الجيل المؤسس في فن القصة القصيرة، والذي واكب بدايات القص العالمي والتزم بتقليديته، وما تلاه من أجيال، سعت إلى بلورة الشكل الفني للقصة القصيرة، والتي يتجلى فيها عمق المضامين واتساق الفكرة ضمن الشكل الفني، وهو ما أسهم وبشكل فاعل في ازدهار القصة العربية بأشكالها الجديدة ومضامينها الإنسانية.

إن كل جيل جديد يسعى إلى تطوير إرثه من الجيل السابق عليه، ويحاول الإضافة بإنجاز ما يغنيه، وهو ما نتبينه تماماً إذا ما تابعنا قصص الأخوين تيمور، وما أعقب ذلك من تألق القص من خلال قصص نجيب محفوظ ويوسف إدريس و إدوارد خراط (في مصر)، وعبدالله يوركي والسباعي وزكريا تامر (في سوريا)، وعبدالملك نوري وفؤاد التكرلي وجميل الشبيبي وجمعة اللامي ومحمد خضير (في العراق)، وخليل بيدس ومحمد أديب العامري ومحمود شقير وأبو شاور وغسان كنفاني ومحمود الريماوي (في فلسطين)، وعبدالمجيد جلون والفاسي والطريس ومحمد شكري (في المغرب)، وهو ما نلحظه أيضاً على المستوى الخليجي، ففي السعودية نجد أسماء مثل أحمد عطار وجبر المليحان ومحمد علوان، وفي البحرين تطالعنا أسماء أحمد كمال وعلي سيار وعبدالله خليفة ومحمد عبد الملك، وفي الكويت نجد خالد الفرج وفهد الدويري وفرحان الفرحان وسليمان الشطي وإسماعيل فهد إسماعيل وعبد العزيز السريع. وما إن نصل إلى المشهد القصصي في الإمارات، حتى نتعرف إلى عبدالله صقر وإبراهيم مبارك وشيخة الناخي ومحمد المر وناصر جبران وناصر الظاهري وحارب الظاهري ومحسن سليمان، وغيرهم ممن خطّوا معالم القصة القصيرة إماراتياً.

> إن كل جيل يسعى إلى تطوير أدواته القصصية من الجيل السابق ويحاول الإضافة

ويؤكد النقاد المتابعون لمسيرة القصة القصيرة عربياً، أن إصدارات هذه الأجيال المتعاقبة من القصاصين، ومشاركاتهم في الفعاليات والأنشطة الثقافية من ملتقيات ومهرجانات، كانت تتبناها المؤسسات الثقافية العربية، على امتداد الوطن الكبير، فأسهمت في ترسيخ مفاهيم القصة القصيرة فنياً وفكرياً، وظهور تيارات وأشكال ومضامين جديدة تتصل بالحداثة نسبياً بين تجارب هنا وأخرى هناك، بل إن بعض الأسماء القصصية العربية، تمكنت من إيجاد تماس واضح مع القصة عالمياً بخصوصية عربية.

بعد هذا الوصف المكثف لمسيرة القصة القصيرة عربياً، يلمس المتابع منا لتلك المسيرة تراجع هذه الفاعلية والتأثير والانتشار للقصة القصيرة في المشهد الثقافي العربي حالياً، لأسباب كثيرة تحتاج إلى وقفة مدروسة من المؤسسات الثقافية المعنية والصحافة الثقافية، التي يرجع إليها الفضل فيما وصلت إليه القصة العربية من تألق وحضور.. حتى وقت ليس ببعيد!



يمكنك الاطلاع على مجلتك عبر:

- منصات التواصل الاجتماعي
- موقعنا الإلكتروني



